

بين تولستوى ودوستوفسكى



تأليف: جورج ستاينر
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
الجزء الثاني



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

إهداء 2005

الأستاذ الدكتور / أحمد حمدي محمود
القاهرة

بەين تولىسىمى ۋە ۋىستولىفسىكى

الألفا كتاب الثاني

الإشراف العام

و. سمير سرحان
رئيسة مجلس الإدارة

رئيس التحرير

لمسعى المطيع

مدير التحرير

أحمد صليحة

الإشراف الفني

محمد قطب

الإخراج الفني

محسنة عطية

بَينَ تولسنوى وِدُوستونفيسكى

تأليف
چورچ ستاينر

ترجمة
د. أحمد حمدى محمود

الجزء الثانى



المكتبة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

فهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث	٧
الفصل الرابع	١٠٥
ببلوجرافيسا	٢١٥

الفصل الثالث

حقق القرن التاسع عشر حلمه لإبداع أشكال تراجيدية فى الموسيقى ، بالاستطاعة مقارنتها من ناحية الجلال ومتانة البناء بأشكال الدراما الكلاسيكية ودراما عصر النهضة . وتحقق ذلك أيضا فى رباعيات بيتهوفن وما فيها من شجى ونغم أقرب الى الابتهالات الدينية ، وفى الخماسية (دو كبير) لشوبرت وأوبرا أوتيللو لفردى . وبلغت الكمال فى الدراما الموسيقية تريستان وإيزولده لمفاجنر . وذهب فى ادراج الريح الأمل الكبير لاعادة احياء التراجيديا الشعرية ، الذى استحوذ على الحركة الرومانتيكية . وعندما عاد المسرح مرة أخرى للحياة بفضل أبسن وتشيكوف تغيرت الصيغ العتيقة للبطلولة ، ولم يعد بالإمكان الرجوع لسابق العهد . على أن القرن قد استطاع انجاب شخصية مثل دوستوفسكى ، أحد عظماء فطاحل الدراما التراجيدية ، وعندما نسترجع فى ذاكرتنا الترتيب الزمنى لما حدث من تقدم بعد الملك لير لشكسبير وفيدرا لراسين ، فإننا لن نتوقف عند شخصيته بالذات الا بعد تعرفنا بطريقة مباشرة على آيات مثل « الأبله » والممسوس والاخوة كارامازوف . وكما قال فياسسلاف ايفانوفى لدى بحثه عن تعبير أووصف يساعد على التعريف بما حدث : « ان دوستوفسكى بمثابة شكسبير روسى » .

وعلى الرغم من تفوق القرن التاسع عشر فى الشعر الليرى (الغنائى) والرواية النثرية ، الا أنه اعتبر الدراما أعظم من فنون الأدب . وهناك أسباب تاريخية وراء هذه النظرية ، ففي إنجلترا ، صاغ كولريديج وهازليت ولامب وكيثس قواعد الرومانتيكية بالاستعانة بالدراما الاليزابثية ، ونظر الرومانتيكيون الفرنسيون يتزعمهم الفرد دى فينى وفيككتور هيجو الى شكسبير نظرة تقديس وتبجيل ، واختاروا المسرح كنساحة لمركبتهم ضد المذهب الكلاسيكى الجديد . واستحوذ على نظريات الرومانتيكية الالمانية وممارستها ، ابتداء بلسنج الى كلايست، الاعتقاد بأن التراجيديا عند كل من سوفوكليس وشكسبير يمكن اندماجهما

وخلق شكل شاعلي جديد . واعتقد الرومانتيكون أن حالة الأدب الدرامي هي محك سلامة اللغة وصحة البنيان السياسي ، فكتب الشاعر الانجليزى شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » :

« ما من شك أن الكمال الأعظم للمجتمع يناظر الامتياز الأسمى للمناحية الدرامية . كما يعد فساد الدراما ، أو انطفاء جذوتها عند أية أمة يعد ازدهارها يوما ما علامة على وجود فساد فى الأحوال وانطفاء جذوة النار التى ساعدت على صعود روح الحياة الاجتماعية » .
وفى نهاية القرن ، رأينا الفكرة بعينها تتردد فى مقالات فاجنر ، وتتجسم فى نفس التصور الذى أنشئ بموجبه صرح بايروييت لتقديم درامات فاجنر الموسيقية . وما فتره هذا الصرح قائما حتى الآن ، ويقام فيه مهرجان سنوى فى صيف كل عام .

وانعكست هذه الاتجاهات التاريخية والفلسفية فى علم اجتماع الأدب واقتصادياته فاعتبر الشعراء والروائيون المسرح الطريق الرئيسى لاكتساب الاحترام والكسب المادى . وكتب كيتس فى سبتمبر ١٨١٩ لأخيه مشيرا الى أوثر (*):
العظيم :

« هناك احتمال كبير أن تصب اللعنات عليها فى كوفنت جاردن . وحتى لو قدر لها أن تنجح ، فإنها ستنتشلنى قبل الغوص فى الأرواح أو المستنقع . واقصد بذلك مستنقع سوء السمعة التى تقصاعد ضدى بلا توقف . فمن يسايرون الموضة يزعمون أننى شخص دارج ، مجرد صبى نسلج . وستساعد التراجيديات على انتشالى من هذا المازق . وياله من مازق ! خصوصا فيما يتعلق بجيوبنا » (٧) .

وعندما التزم الرومانتيكون بحرفية النماذج الاليزابثية ، فإنهم أخفقوا تماما فى ابداع دراما حية ، فمازالت تراجيديات مثل تراجيديات « سسنى » لشيللى وتراجيديات بايرون الفينيسية لا تزيد فى مزيلتنا عن آثار بعيدة عن الكمال لمحاولة ابداع التراجيديات . وفى فرنسا لم يمس أكثر من ١٣ عاما بين النصر الذى حققته هرنانى بعد أن تكلف غالبا ، والسقطة الفنية التى تعرضت لها « بيرجراف » والمسرحيتان لهوجو . ولم يدم الازدهار المشكوك فى امره للدراما الألمانية الى ما بعد وفاة جوته . وبعد ١٨٣٠ افترق المسرح عن الفن بمعناه الصحيح ، وازدادت الهوة اتساعا بينهما . وعلى الرغم من اخراج ماكريدى لمسرحيات

(*) Otho the Great. مسرحية سينة المط لكيتس .

(١) The Letters of John Keats . جمعها M.B. Forman . اكسفورد

براوننج وتغلغل الفرد دو ميسيه التدريجي في الكوميدي فرانسيز ،
ورغم تمرد بوشنر (*) ، لم يتم سد هذه الفجوة حتى ظهر إبسن .

وتركت هذه الحالة عواقب بعيدة الأثر . ففقدت أصول الدراما
كأخذ الحوار والإيماء للصداقة واستراتيجية الصراع بحيث لا يتكشف
الشخصى إلا في لحظات ذروة إصدار الرأى أى القرار ، وكيفت فكرة
الأجون (**) التراجيدية للاستعانة بها في الأشكال الأدبية التي لا يقصد
عرضها على المسرح . ويتركز قدر كبير من تاريخ الشعر الرومانتيكى
على تاريخ درمزة (***) الصيغ الليريكية (ولعل مونولوجات براوننج
الدرامية مجرد أفضل أمثلة لذلك وأكثرها تأثيراً) . وبالمثل فقد ساهمت
تقنية الدراما وقيمتها بدور كبير في تطور الرواية ، ورأى بلزك أن
استمرار الرواية في البقاء « مرهون بمقدرة الروائى أو عدم مقدرة على
الاحاطة بالعنصر الدرامى » . واكتشف هنرى جيمس في المبدأ العتيد
للمسئاري مفتاح فنه .

ويمتد الميدان الدرامى الى أبعاد كبيرة ومتنوعة . وقد نهل منه
عالم الرواية على أنحاء شتى . إذ كان بلزك ويكنز من حذاق العارفين
بتقنية توزيع النور والظلال في المسرح ، والتي بمقدورها التسلاعب
بأعصابنا على طريقة الميلودراما . ومن ناحية أخرى تعد رواية السفراء
لهنرى جيمس من المسرحيات المتقنة الصنع التي تأخر انتشارها من أثر
تعقيدات إيقاع الفقرات السردية . وتمتد جذور هذه الناحية الى المحاولات
البارعة لألكسندر دوماس الابن وأوجيه (****) وراث الكوميدي فرانسيز
عن بكرة أبيه . وكان هنرى جيمس من تلامذته اللبابين .

ومع هذا فقد أثبتت التراجيديا انها معدن عتيد كالذهب يستعصى
على علماء خيمياء القرن التاسع عشر تحويل أى عنصر آخر اليه ، ونحن
تصادف عند عدد لا بأس به من الشعراء والفلاسفة شذرات من رؤى
تراجيدية متماسكة ، ومن الأمثلة الواضحة لذلك بولدير ونيشيه . غير
أننا لن نهتدى الى أكثر من مثليين - فى اعتقادى - للاعتماد على الشكل .

(*) Georg Buechner (١٨١٢ - ١٨٢٧) كاتب درامى ألماني مات في

ربيع العمر . ومازلنا نعجب ببراءته فوتسيك التي تحولت الى إوبرا .

(**) Tragic agon .

(***) dramatized اعتننا ترجمة هذه الكلمة الهامة بجملة كلمات ، لأننا لم

نوفق في اكتشاف مصطلح من كلمة واحدة كمرادف لها . وقد أثرت ترجمتها أى
كلمة درمزة وأن يكون الفعل يدرمز . وأعرف أن هذا المصطلح سيثير للسخرية في
البداية !

(****) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب درامى فرنسى اشتهر بنقده

للمجتمع البورجوازي .

الأدبي في تجسيم تراجيديا الحياة على نحو يتصف بالنضج ووضوح
المعالم ، يعنى يتخذ صورة مشخصة ، وفي الصالنتين تحقق ذلك بفضل
اثنين من الروائيين : ملفيل ودوستوفسكى . ولابد أن نضيف على الفور
وجوب التفرقة بين الاثنين من ناحية المنهج . إذ كان ملفيل دراميا في
حالات استثنائية فقط لا غير ، وعلى أساس تصور الدراما حول جوهر
الرواية . ولم يوفق سوى قلائل من الكتاب في استخلاص نطائر رمزية
وأوضاع رمزية أكثر من ذلك ملامة . ولكن الرؤيا اتسمت بقرابة في
أطوارها وانفصالها عن التيارات الأعم للوجود على نحو شبيه بمركب
ابتعدت عن البر بعد رحلة دامت ثلاث سنوات . ففي كونييات ملفيل
أقترب الناس شيئا بالجزر والسفن التي أصبحت مستقلة في ذاتها ، أما
نطاق دوستوفسكى فأوسع من ذلك بكثير . إذ لا يضم فقط أرخبيلات
المسائل الإنسانية كالصور المتطرفة للابتماد عن العقل والغلو في العزلة ،
ولكنه يضم أيضا القارات . ولم يحدث قط في عالم الأدبيات أن اقترب
القرن التاسع عشر من تجسيم مرآة التراجيديا مثلما حدث في موبى ديك
لـ ملفيل ، والأخوة كارامازوف . غير أن مقدار ما ألقى من ضوء على
النواحي التراجيدية قد جاء بعيد الاختلاف . أنه اختلاف في النوع
نستحضر تصوره عندما نفرق بين منجزات ويسترن ومنجزات شكسبير .

وفي هذا الفصل ، أهدف إلى تقديم الجوانب من عبقرية دوستوفسكى
التي يسرت لنا التعرف في رواية الجريمة والعقاب ، والأخوة
كارامازوف ، على صرح الدراما وجوهرها . هنا ، كما حدث في حالة
الملحمة التلستوية تقودنا الأبحاث في التقنيات مباشرة ، وبطريقة
عقلانية ، إلى التحدث عن ميتافيزيقا الكاتب ، فالنص المتاح لنا هو البداية
الضرورية .

ومنذ أولئك كتابات دوستوفسكى نصانف درامتين أو شذرات
درامية . ويمقدار علمي لم يكتب لهذه المحاولات الباكرة الحياة . غير
أننا نعرف أنه كان مهتما بموضوع بوريس جودونوف وماري ستوارت
خلال عام ١٨٤١ . وكان موضوع « بوريس » من الموضوعات المستحبة
في الأدب الدرامي الروسي . وما من شك أن دوستوفسكى عرف رواية
« ديمتريوس المنتحل » لسوماووكوف وبوريس جودونوف للشاعر
الكسندر بوشكين ، بيد أن الجمع بين بوريس جودونوف وملكة
اسكتلندة ينبهنا إلى تأثير شيللر ، الذي كان بمثابة أحد المرشدين
الروحانيين لعبقرية دوستوفسكى . فلقد أصر الكاتب الروائي لأخيه على
أن اسم شيللر بالذات - يمثل كلمة سحرية حميمة قريبة من قلبه ، قاذرة
على إيقاظ ما لا حصر له من الذكريات والأحلام . ولقد عرّف

دوستوفيسكى - بالتاكيد - ماريا ستيورات ، وايضا ديمتريوس ، التى لم تتم ، ولم يبق منها سوى شذرة نفيسة ، ولو انها تمت لما كان من المستبعد ان تحتل ذروة ابداع شيلر ، وليس بمقدورنا ان نذكر مدى تقدم دوستوفيسكى فى محاولة درمة قصة القيصر والمنتحل ديمتريوس ، غير ان هناك اصداء لكل من فكرة شيلر وفكرة ديمتريوس تتردد فى رواية المسوس .

وهناك ما يدعم الظن بأن فكرة المسرح قد واصلت شغل بال دوستوفيسكى ، ووجد احتمال فى ان يكون قد اعد ما يشبه المخطوطة لذلك ، كالملاحظة التى وردت فى رسالته لأخيه بتاريخ ٢ سبتمبر ١٨٤٤ :

« أنت تقول ان خلاصى سيتحقق عن طريق تأليفى للدراما . بيد أنه سيمر وقت طويل الى أن تمثّل ، وسيمر وقت أطول الى أن أستطيع تلقى أى مقابل حادى لها » .

وبالإضافة الى ذلك ، فعلى ذلك العهد ترجم دوستوفيسكى رواية بلزاك « أوجينى جراندى » ، وكاد يتم رواية المساكين ، ولكن افتتانه بالمسرح لم يتوقف قط . فقد سمعنا عن اقدامه على تأليف تراجيدىا وكوميديا فى شتاء ١٨٥٩ . وعندما اقتربت حياته الإبداعية على الانتهاء ، وإثناء تأليفه للأخوة كارامازوف فى صيف ١٨٨٠ تسامع عن ان كان تحويل أحد الأحداث الكبرى فى الرواية الى مسرحية .

وكانت معرفته بالأدب الدرامى وثيقة ومتسعة الأبعاد . وكان قد تبحر فى معرفة منجزات شكسبير وشيلر اللذين كانا يحتلان دور الآلهة فى بافتيون الرومانتيكين . بيد أن دوستوفيسكى عرف أيضا وقدّر المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر . فكتب رسالة الى أخيه فى يناير ١٨٤٠ :

« ولكن بالله خبرنى كيف خطر ببالك عندما تحدثت عن الشكل ان تتفوه بالقول انه لا رأسين ولا كورنى قد استطاعا امتاعنا وأن علة ذلك هى سوء اختيار الشكل ؟ ... أيها اللعس النقى ، ثم تردف قائلا بكل وقاحة وبجاجة : « فهل تتصور إذن انهما كانا شاعرين رديئين أو ضعيفين ؟ رأسين ليس بشاعر - رأسين الممتلىء حرارة وعاطفة مثالية ليس بشاعر . الله الله .. هل تجرأت على الارتياح فى هذه الناحية ؟ هل قرأت آيته أندروماك .. أه ! هل قرأت أيفجينى ؟ هل تجرؤ على الزعم بأنها لا تتميز بروعتها . واليست آشيل لرأسين من نفس نوعية منجزات هوميروس ؟ . اننى أسلم معك بأن رأسين قد سرق من هوميروس ، ولكن على أى نحو حدث ذلك ! . وكم تبدو رائعة بطلات

مسرحياته ! حاول أن تفهمها يا أخى ! وإذا لم تستطع أن تفهمنى على القول بأن فيدرا تمثل اسمى وأخلص شاعرية قطعت أدري بماذا أصفك ؟ لماذا لأن قوة شكسبير متغلغلة فيها . وإن كانت المادة المصنوعة منها . هي مصيصة باريس وليست الرجل ؟ »

« والآن فلنتحول الى الكلام عن كورنى . لماذا لم يخطر ببالك أن كورنى بشخصه الجبارة وروحه الرومانكية يكاد يقترب من شكسبير ؟ ايها الشقى اللعس ! ألم يتصادف أن عرفت أن كورنى لم يظهر الى الوجود الا بعد أن مضى خمسون عاماً على ظهور المدعو جوديس (مؤلف العمل القمء كليبواتره) وروفسار ، الذى كان نذيراً لنا بنبيء يظهر شاعرنا « تريدياكوفسكى » ، وأنه كساد أن يماصر ضواقة الشجر المتسل ماليرب ؟ فكيف تطالبه بالشكل ؟ أن هذا يتساوى مع توقعنا استثماره بالشكل من سنكا . هل قرأت كتابه (سينا) وما حل بالشخصية الجليلة لأوكثافيوس قد أصاب أيضاً كارل مرر من فيسكو و « تل » (ولیم تل) ودوق كارلوس (لشيبلر) ؟ إن هذا العمل كان يشرف شكسبير لو ألفه . هل قرأت السيد ؟ إذن عليك بقراءتها ايها الاحمق . عليك أن تنحني أمام كورنى . فلقد كهرت به . على أية حال بادر بقراءته . وهل كانت الرومانكية تعنى أى شيء ، لو أنها لم تبلغ اسمى قممها فى السيد (٧) »

ويأتها من وثيقة رائعة حررها أحد المعجبين المتيمين ببايرون وهوسمان ، وعلينا أن نذكر ، ذلك . عليك أن تلاحظ الأوصاف التى نسبت لراسين : حار وعاطفى ومثالى ، والحكم بتفوق فيدرا قد بنى على أساس متين (ولعل حقيقة ترجمة شيللر للمسرحية هى التى عززت اعتقاد دوستوفسكى) وربما جاءت الفقرة التى تخص كورنى أكثر احياء . والقول بأن دوستوفسكى قد عرف مسرحية كليبواتره لجوديل يثير الدهشة . والغريب والذى يثير انطباعاً غير عادى هو اشارته إليها فى معرض دفاعه عن العناصر العتيقة والمتقزمة بالحفاظ على الألفاظ الجزلة فى فى تقنية كورنى ، اضيف الى ذلك أنه استطاع أن يدرج اسكان الربط بين كورنى فى بواكير عهده على نحو أكثر ارضاء وبين سنكا أكثر من صلاحية الربط بينه وبين التراجيديات الكتيكية . وهذا ما يسر المقارنة بشكسبير . وأخيراً فإنه لما يثير أشد اهتمام ، اقدام دوستوفسكى على الربط بين كورنى - خصوصاً فى مسرحية السيد - وبين معنى الرومانكية . ويتوافق هذا الرأى هو ويمض التفسيرات .

الحديثة لكورنى ، كما حدث عند بزازيلاخ (*) ، والفكرة المعاصرة عن وجود نزعة رومانتيكية فى البطوليات والألوان الإسبانية والبلاغة المنتفخة للآداب الفرنسى السابىف للكلاسيكية .

وعلى الرغم من أن دوستويفسكى لم تنقطع صلته برأسين قط . فراينا مثلا بطل رواية القامر يقول : « انه شاعر عظيم شئتأ أم لم نشأ » . إلا أن كورنى كان هو الذى أحدث عنده أعبق تأثير . « ففى المسودات والمخضات للجزء الأخير من كارامازوف مثلا نرى الكلمات المدرجة بالهامش (**) » .

والإشارة بالطبع الى الشعر الاستهلالى من لعنة كامى ، وما فى مسرحية كورنى : هوراس . ولعل دوستويفسكى قد ركز حول هذه العبارة المادة الخام للقاء بين جروشكا وكاتيا فى ساحة سجن ديمترى . ويدين السطر المنقول عن هوراس الملحوظة المؤيدة لوصفه بالفظاظه :

« تحركت كاتيا مسرعة نحو الباب ، ولكن عندما وصلت الى جروشكا توقفت بفتة واصفر وجهها وهممت بصوت خافت يكاد يقترب من الهنس : « سامحنى » .

وأحدى جروشكا فى وجهها وتوقف هتية صامتا وأجاب فى صوت مبطن بالضغينة والحقد : « اننا مشحونان باليفض يا بنيتى : أنت . وانا ! فنحن الاثنان مشبعان بالكراهية وكأنه بوسعنا مسامحة كل منا للآخر ! انقذيه وأعدك بعبانتك طيلة حياتى ! » .

وصاح ميتيا ! « ان تقدم على مسامحتها » ، وكان يتجهد بصوت يعبر عن العتاب المتمزج بالخوف .

ولكن لعل المقصود أيضا هو تلميح ملحوظة دوستويفسكى المغزة لنزوع كاتيا الفساجىء للانتقام ، والى شهادتها المصونة أثناء المحاكمة . وفى كلا الحالين ، كان الروائى ينهل من ذكرياته عن كورنى لبلورة مرحلة من إبداعه وتسجيلها . فلقد تغلفت كلمات كورنى - بالمعنى الحرفى للكلمة - فى تلايف عقل دوستويفسكى .

وانعتمد على هذه الناحية باعتبارها واحدة من الصفات العنيدة المميزة للحجة الأولى ربما أكثر من أى روائى نرى مكانة يمكن مقارنتها

Brasiliach.

Rome Unique كاتيا - Grushenka à Svetloïa
object de mon sentiment.

(*)
(**)

بمكانة دوستوفسكى ، اذ كانت حساسية دوستوفسكى وحسنيته مخيلته . واستراتيجيته اللغوية في كل هذه الجوانب مشبعة بالدراما . وتتماثل علاقة دوستوفسكى بالناحية الدرامية في دورها المصورى وتشعباتها هي وعلاقة تولستوى باللمحة : ولقد تميزت بهذه الناحية عبقريته المميزة على نحو قوى مما جعلها تبدو مياينة لعبقرية تولستوى . اذ اعتاد دوستوفسكى محاكاة شخوصه اثناء قيامه بالكتابة ، او تقمص شخصياتهم بعبارة اخرى ، كما كان ديكنز يفعل . وهذه خاصية من الملامح المميزة التي عرفت عن كتاب الدراما ، وكانت سيطرته على الروح التراجيدية وفلسفته التراجيدية تعبيرات ذات دلالة مميزة عن وجود حساسية قاهرة على نقل التجارب الى المادة الدرامية . ويصح هذا القول عن حياة دوستوفسكى برمتها ابتداء من مرحلة المراهقة والعرض المسرحي الذي حدثنا عنه في كتاب بيت الموتى الى استعائته المتعمدة . والمفصلة بهاملت ومسرحية قطاع الطرق لشيللر للتحكم في ديناميات الاخوة كارامازوف ، ولقد وصف توماس مان روايات دوستوفسكى « بأنها درامات هائلة حافلة بالمشاهد في بنائها بأكملها تقريبا » اذ عرضت فيها الاحداث التي تحلل اعماق الروح ، والتي كثيرا ما تنكس في ايام قليلة في محاورات سيربالية محمومة (٣) . « واندرك منذ عهد باكر ان هذه الدرامات الهائلة معدة لكي تناسب العروض المسرحية الفعلية ، فلا غرو اذا اخرجت اول صورة مسرحية درامية للجريمة والعقاب في لندن ١٩١٠ . ولاحظ اندريه جيد في معرض اشارته الى الاخوة كارامازوف : « ليس هناك بين جميع المبدعات المخيلة وجميع ابطال التاريخ ما هو افضل استحقاقا للعرض على المسرح (٤) » .

وفي كل سنة من السنوات ، تزداد طولا قائمة الاعدادات الدرامية . لروايات دوستوفسكى . ففي شتاء ١٩٥٦ - ١٩٥٧ وحدها عرضت تسع مسرحيات لدوستوفسكى في موسكو من بينها المقامر لسيرجي بروكليف والاخوة كارامازوف لآنتكار بيرميانتيك وأويرا ليوش يانتشيك الغربية - وأن كانت شديدة الاثارة : « في بيت الموتى » .

واستعان باحثون بعيدو الاختلاف كل منهم عن الآخر مثل شواريس وبردييف وشستون وشستيفان تسفايج بمصطلحات الدراما عند تحدثهم عن دوستوفسكى . ولكن لم يحدث الا بعد ان اكتمل

«Dostojewski — Mit Maassen : Thomas Mann

(٣)

:(Neue Studien, Stockholm 1948).

(٤) (باريس ١٩٢٢) Dostolevski : André Glide

أرشيف محفوظات دوستوفسكى (التى ترجمت بعض أجزاء منها) أن أصبح فى إمكان القارئ العام ملاحظة استمرار وجود العنصر الدرامى فى منهج دوستوفسكى . فبالقدور الآن تقسيم بيان تفصيلى من كيف تصورت روايات مثل الجريمة والعقاب والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف تبعاً لمفهوم السيناريو عند هنرى جيمس ، وأنهما نماذج لنوع الرؤى التى أشار إليها ليفيس (*) فى معرض كلامه عن « الرواية كدراما » . وكثيراً ما يحدث عند فحص هذه التوليفات والتحضيرات لعملية الإبداع ، أن تترك الاتطباع بأن دوستوفسكى قد ألف فى البداية مسرحيات وجعل من الحوار محورا أساسيا للرواية ، ثم توسع فى الارشادات المسرحية (التى أقر وجودها صراحة فى المسودات) التى اتخذت شكل ما نسميه الآن السرد البشرى ، وحيثما تكشف تقنياته الزوانية عن عدم كفايتها ، فإننا عادة نكتشف عسر تلازم مادة السياق أو السياق الوقتى هو والمعالجة الدرامية .

ان هذا لا معنى وجوب الحكم على العمل المكتمل والمنشور بعد الرجوع الى المسودات والمادة التحضيرية التى تتميز بالضرورة بخصوصيتها ، لأن الكاتب لم يقصد نشرها ، ومن ثم فإن مثل هذا الدليل لا يعتمد على التمييز والمقارنة ولكنه يعتمد على المفهومية . وكما قال كنيث بيرك : « ان المثل الأعلى الرئيسى فى النقد هو الافادة من كل ما يصلح للافادة (٥) » .

٢

لم يتغير منهج دوستوفسكى فى اختيار الموضوع ، والتزم دوماً بالتعبير عن الناحية الدرامية . بينما نرى ثورجينييف يبدأ بتصوير أحد الشخص أو مجموعة صغيرة من الشخص . وتتلور الأبوكة المناسبة نتيجة للمواقف والمواجهات التى يتعرضون لها . أما دوستوفسكى فكان يرى حركة الأحداث أولاً ، وتمتد مبتكراته الى الجذور الأولى للحدث الدرامى (الأجون) . وغالباً ما يبدأ بجائحة أو عاصفة من العنف تقتلع أحداث الانسانية من موضعها وتخفض عن « لحظات صدق » وتركزت كل رواية من روايات دوستوفسكى الكبرى حول شروة أحد الأفعال الاجرامية .

F. R. Leavis.

The Philosophy of Literary Form : Kenneth Burke

(٤)

(٥)

(نيويورك ١٩٤٧)

ويخطر ببالنا عندما نتأمل أوريست وهاملت وماكبث التوافق المتعدد والدائم بين الجريمة وشكل التراجيديا . ولعل الحركة ابندولية من الجريمة الى التفكير ترمز ، على نحو فريد ، الى الانتقال من حالة الاضطراب الى حالة المصالحة والتوازن التي تربط بينها وبين تصوراتنا للمأساة ، وبغضلا عن ذلك ، فعندما تحدث الجريمة فان هذا يعنى تحول احدى المسائل من حالة الخصوصية الى حالة العمومية ، فبقيا لتعريفها وما يتبعها من اجراءات فان الأبواب ستتعرض فى كل لحظة لمداومة بيت أحد القتل المصهورين بين ثلاثة جدران أشبه بالنظر العرصى . ولا يفوتنا أن نذكر ما يزعمه علماء الأنثروبولوجيا عن وجود ذكريات وعمية أو متصلة عن طقوس التضحية وراء الأصل الذى انحدرت منه الدراما .

ولم يعمد دوستويفسكى الى « درمزة » الجرائم اعتمادا على حادث تاريخى أو خرافة أو أسطورة ، ولكنه حصل على مادته حتى فى أدق تفاصيلها من الجرائم المعاصرة أو من نوعية الأخبار الثقافية (*) ، التى بنى عليها استتدال رواية الأحمر والأسود . اذ كان دوستويفسكى من ملثمى الجرائد اليومية ، ومن البينات التى كررها مرارا فى رسائله صعوبة الحصول على الجرائد الروسية أثناء اقامته فى الخارج . وتمثل الصحافة عند دوستويفسكى نفس الدور الذى نهض به المؤرخون فى حالة تولستوى ، فلقد اكتشف فى الجرائد اليومية توكيدا لرؤياه المتوترة للواقع ، ولاحظ فى رسالته الى شتراخوف ١٨٦٩ :

« فى أية صحيفة يومية اتناولها يقع نظرى على تقارير عن وقائع حقيقية تماما ، وان كانت تذهلنى كأنها أشياء غير عادية . وينظر اليها كتابنا على انها أوهم ، ولا يبالون بها . ومع هذا فانها تمثل الحقائق الفعلية ، لأنها وقائع حدثت بالفعل . ولكن منذ الذى يجهد نفسه بملاحظتها وتسجيلها ووصفها ؟ »

والصلة بين الجريمة والعقاب والوقائع الفعلية حافلة بالمفارقات ، وادعى الى التزييع . ويظهر أن الفكرة العامة للرواية قد نمت داخل عقل دوستويفسكى أثناء فترة اعتقاله بسيبيريا ، ونشرت أول حلقاتها فى مجلة « الأرسال الروسى » فى يناير ١٨٦٦ . وبعدها مباشرة وفى ١٤ يناير من نفس السنة ، نقل طالب روسى أحد المرابين وخدمته فى ظروف لا يمكن أنكار تشابهها هى والظروف التى تخيلها دوستويفسكى . ونادرا ما تقلد الطبيعة الفن بمثل هذه السرعة والدقة .

وتزود دوستوفسكى بمادته الخاصة يقتل روجورجين (توضع ثلاث نقاط تحت الجيم الثانية) لناستاسيا فيليبوفنا فى رواية الأبله من اغتيال احد الشبان للجواهرجى كالميكوف فى مارس ١٨٦٧ ، والمسيد من نسات دوستوفسكى الشهيرة كالمعاش الملل بالزيت والمطهر والذباية التى كانت تلحن فوق جثة ناستاسيا لها أحداث متناظرة تماما فى التقارير التى بنشرتها الصحف عن الجريمة . على أن هذا لا يعنى أن كشف « آلان تيت » النيرة عن وظيفتها الرمزية غير مستندة على أساس . وأكرر القول بأن الصلة بين المادة الغفل (بضم الغين) للواقع الفعلى والعمل الفنى معقدة ، ولها أكثر من جانب على نحو عجيب . ولقد ظهرت ذباية طنانة فى صورة الحلم الذى حلمه راسكولينيكوف ورأى فيه غرفة القتل فى الجريمة والعقاب ، وعندما استيقظ كانت هناك ذباية كبيرة بالفعل تنقر على زجاج النافذة . وبعبارة أخرى ، فإن الظروف الحقيقية لقضية كالميكوف كانت مضاهية لتخيلات دوستوفسكى المسبقة ، كما حدث فى حلم ماسكولينيكوف . إذ كانت الذباية تلحن فى نفس الوقت فى الواقع الخارجى ، وفى التركيبة الرمزية للرواية . وقد سبق لبوشكين أن قدم مثلا اشتهر بعد ذلك لهذه المصانيف فى قصيدته « النبى » (وهى قصيدة طالما أشار إليها دوستوفسكى) . ولقد خطرت بباله مثل هذه الأحداث المتناظرة عند بحثه عن الصلة بين مرض الصرع والاستشفاف ، ويخطر بالبال أيضا طنين الذباية التى كانت تحلق فوق جسم الأمير أندرو فى الكتاب الحادى عشر من الحرب والسلام ل톨ستوى ، والتى أفاقت البطل المحتضر وأعادت احساسه بالواقع .

وربما كان دور الوقائع الفعلية فى أصل رواية المسوس أكثر تنوعا . وكما نعرفها فإن بناء الرواية يمثل حلا وسطا متقلبا بين شذرات من مشرووع رواية سلسلة عن حياة المخطيء الكبير ورمزة إحدى الجرائم السياسية . وتلوح محاولة اعتداء كارامازوف على حياة القيصر فى إبريل ١٨٦٦ كاحدى النوازع الأولى التى ساقط دوستوفسكى لتأليف رواية المسوس ، وإن كانت الجريمة التى ارتكبها أحد الطلبة > (يفانوف) بناء على أمر زعيم إحدى الجماعات الفوضوية (العدمية) نيكشاييف فى ٢١ نوفمبر ١٨٦٩ هى التى زوت دوستوفسكى بالنواة التى بنى عليها روايته . فبعد أن نقب فى جميع الجرائد الروسية التى يمكن الحصول عليها فى لندن ، ركز على قضية نيكشاييف ووجه لها كل انتباهه بعد أن أسرت لبه . ومرة أخرى شعر بالاحساس بأنه قد تنبأ بالجريمة وتوقعها بحدسه . ويفضل فلسفته السياسية التى ترى حدوث نقلة من « العدمية » الى جريمة القتل ، ومن خلال الأجزاء الأساسية من مسودات رواية المسوس رسمت الشخصية التى أصبحت

تدعى بيوتر سلبانوفتش على غرار « نيكاييف » ، وكتب الى كاتكوف فى أكتوبر ١٨٧٠ بأنه لم يستنسخ الجريمة الفعلية ، وأن شخصيته المتخيلة ربما لا تتشابه مع شخصية الغوى العدمى المتألق اللفظ . غير أن الملاحظات التى كتبها عن الرواية والاستكشافات تثبت بوضوح أنه قد تخيل فكرته ونماها بعد أن استلهم وفاة ايفانوف والفلسفة الشهيرة لنيكاييف . وفضلا عن ذلك ، فائتاء انشغاله بإبداع الرواية ، أضاف فى الواقع فكرة مهمة أخرى . إنها النيران التى اندلعت فى باريس أثناء فترة حكم الكومين فى مايو ١٨٧١ ، والتى أثارت اثاره عميقة وذكرته بالحريق الكبير لسان بطرسبورج ١٨٦٢ ، ومن هنا جاء الحريق الذى دمر جزءا من المدينة ، وأدى الى وفاة ليزا فى الرواية .

وبدأت محاكمة نيكاييف فى يوليو ١٨٧١ ، ورجع دوستوفسكى الى ملفات المحاكمة بحثا عن التفاصيل المهمة فى الفصول الأخيرة من رواية المسوس . وحتى فى آخر مراحل تأليف الرواية ، فإنه استطاع ادماج بعض المواد الخارجية ، والتقى مثلث - بالضرورة - دور المصادفات فى سرده ، فمثلا تكشف المسودات أن العبارة الشهيرة التى وردت فى صيغة فيرجينسكى بعد مقتل شاتوف : « ان هذا ليس بالاجراء الصحيح » . انه ليس كذلك . ليس كذلك على الاطلاق » ترد الى رسالة كتبها أحد المحافظين من كتاب النشرات الدعائية (فيليبسوف) (*) . والحق أن النقد الذى ينعين توجيهه الى مخطط المسوس هو أنه جاء « متفحفا » أكثر مما يجب ، ويتقبل التأثير بالأحداث المعاصرة ، وأدى ذلك الى تحول رؤيا دوستوفسكى من رؤية كلية الى رؤية جزئية ، وإلى تعميم بعض أجزاء من مخطط السرد . ونادرا ما حدث - من ناحية أخرى - أن حدوس أحد الأتبياء وخافوه قد تحققت بصورة ميلودرامية أمام عينيه خلافا لما حدث فى حالة المسوس الذى رأى حدوسه وهى تتحقق ويرواها رأى العين .

وإذا كانت المسوس قد تضمنت نوازع نبوية ، فإن الأخوة كارامازوف قد احتوت على جرثومة الانتهاك من خزانة الذاكرة . فلقد اغتال ثلاثة من العبيد والد دوستوفسكى فى ظروف عرض عدد من النقاد وعلماء النفس أحكاما بشأنها يمكن مقارنتها بالأحكام التى صدرت فى الرواية . غير أنه فى معالجة دوستوفسكى لقضية قتل الآباء كانت هناك مؤثرات فلسفية وعناصر مرتبطة بالواقع كانت فى متناول يديه ، إذ كان الصراع بين الأجيال ، وبين الليبراليين فى أربعينات القرن التاسع عشر وأخلافهم المتطرفين هو الموضوع السائد فى روسيا ، وتأثر به

دوستوفسكى ، وتأثر به أيضا تورجينيف وتولستوى الذى كان عنوان كتابه « اثنان من الهوزار » فى الأصل « الأب والابن » . وفى هذا الصراع كان قتل الأب يرمز الى استبعاد المطلق . وعلاوة على ذلك ، فعندما ألف دوستوفسكى روايته فإنه رجع الى الوقائع القاتمة (*) التى وردت فى كتابه بيت الموتى . وكان أحد رفقاءه فى السكن من النبلاء (ايلنسكى) قد اتهم زيفا بقتل أبيه فى مدينة توبولسك . واطلق سراح ايلنسكى بعد عشرين سنة من الاعتقال ، ولقد صورت توبولسك فى بعض الملاحظات الباكورة للرواية .

وهناك قضيتان جنائيتان معاصرتان ساهمتا أيضا فى تناول دوستوفسكى لمقتل فيودور بافلوفتش كارامازوف . ولقد اشارت المسودات الأولية مرارا الى اغتيال عصابة من المجرمين للمدعو فون زون فى نوفمبر ١٨٦٩ ، وفى مارس ١٨٧٨ حضر دوستوفسكى محاكمة فيرا زاسوليش التى سعت لقتل مأمور شرطة اشتهر بشراسته (ترييوف) . وللتقط دوستوفسكى من أحداثها مادة محاكمة ديمتري كارامازوف . وفى نظره هناك صلات روحية بين عملية قتل الأب ومحاولة أحد الارهابيين اغتيال القيصر (الذى ينظر اليه على أنه أب الشعب) أو أحد ممثليه المختارين . ومن الموضوعات الأخرى ذات الأهمية الكبرى فى الرواية المسلك الإجرامى تجاه صغار الأطفال . وهو مثل عكس لعملية قتل الآباء . وسأعود الى مصادرها الأدبية ومتضمناتها تفصيلا . ولكن مما يستحق الذكر فى هذا المقام أن نذكر أن عددا لا بأس به من الأعمال الوحشية التى ارتكبتها أيقان كارامازوف ، وأرجع مسئوليتها لله منقول عن الجرائد اليومية المعاصرة والملفات القضائية . وقد اشار دوستوفسكى لبعضها فى كتابه يوميات كاتب . واسترعت الأخرى انتباهه عندما كانت بعض أجزاء من الرواية كارامازوف قد اكتملت بالفعل . وتزود دوستوفسكى ببعض أبشع تفاصيله من حادثين مجردين من الإنسانية هما قضية كرونبرج وقضية برونست التى نظرت فى خاركوف فى مارس ١٨٧٩ . ولم تتضمن ملخصات دوستوفسكى أية توقعات للتحريات الأولية ، ولقد استمدتها من مقابلته لكرونى (**) وساعد التناؤهما على تعميق فهم الروائى للإجراءات القضائية . ومن بين المصادفات العجيبة للاحتكاك بين تولستوى ودوستوفسكى أن يكون كرونى هو الذى أوحى لتولستوى فى خريف ١٨٨٧ بالفكرة التى بنى عليها موضوع روايته « البحث » .

هذه هي بعض مقومات الخلفية الفعلية للروايات الكبرى لدوستوفسكي بعد اختصارها وصياغتها في صورة نمطية • أنها تشير الى مغزى واضح • اذ تبلورت مخيلة دوستوفسكي حول سحور الأفعال العنيفة وحول أحداث شديدة التماثل في الطبيعة وفي الاحتمالات المترتبة عليها • وبشكل الدراما كامن في مخطط رواية الجريمة والعقاب ورواية الاخوة كارامازوف بعد التأثر بلاغيا بموضوع أوديب أو هاملت • وهناك ثباين حاد بين أسلوب تولستوى في اختيار مادته وصيغ تناوله وبين دوستوفسكي ، ويساعد على الاستئارة •

ولقد انبعثت تقنيات دوستوفسكي واساليب حرفته التي تميز بها من متطلبات الشكل الدرامي • فالصور فيها يتصاعد من الإيحاء ، وينتزع من السياقات المردى كل الزوائد والنوافل حتى يقدم صراع الشخص مجرّدا ومجانفا • ويعتمد قانون الانشاء الروائي على تركيز الحد الأقصى من الجهد على أصغر حيز مستطاع من المكان والزمان ، فالرواية عنده تمثل أعلى نموذج « لشمولية الحركة » وفقا لتعريف هيجل للدراما • وتثبت مسودات دوستوفسكي وكشاكيله بما لا يدع مجالا لشك انه كان يتخيل ويؤلف وكأنه يكتب للمسرح •

ولنتأمل مثلا استهلالين من الاسكتشات التمهيدية لرواية المسوس :

● ايضايات بين ليذا وشاتوف •

● شبح نيخاييف في أسلوب خلمستاكوف :

● والشكل الدرامي

● الاستهلال اعتمادا على مشاهد شتى متلاحمة في أحبوكة واحدة •

والتنويه بخلمستاكوف بطل مسرحية المفتش العام لجوجل لها أهمية واضحة ، فلقد تخيل دوستوفسكي شخصه ومواقفها وكأنها تدور على المسرح عندما كتب مخططا تقريبا (اسكتشا) للرواية • وتحققت النغمة الصحيحة لدخول نيخاييف - فيرخوفنسكي من خلال عملية رنين ، استعان دوستوفسكي فيها بكوميديا جوجل التي اضطلمت بدور يذكرنا بالشوكة الرنانة في عالم الصوتيات ، أو تأمل لغته المخزلة، التي عمد فيها دوستوفسكي - مثلما كان هنري جيمس يفعل ، الى اجراء محاورة مع نفسه :

● ١٩ تنبثق الصعوبة من طريقة السرد ؟ فبعد العنصرة التي وردت فيها الكلمات : عليك أن تعد نفسك لمعيد ميلادك عند آل دروزدوف وليزا ، ليس الأنسب مواصلة الكلام بطريقة الدراما ؟ »
وفى نطاق ما يمكن أن يتحقق عن طريق النثر السردى ، كان هذا على وجه الدقة هو ما أتجه دوستوفسكى للقيام به .

وكما سنرى فيما بعد مع المزيد من التفصيل ، فإن الروح الدرامية مضمرة فى اللغة السائدة والتي لا يمكن الخطأ فى تقديرها وفى لزوميات الراوى الذم استعان به دوستوفسكى . فكل متحدث يتكلم بلغة المخاطب المباشر ، وفيما يحتمل أن يكون أكثر كنهه تعبيراً عن شخصيته : « رسائل من العالم السفلى (القاع) » ارتدت العلاقة بين « الأنا » والمستمعين رداءً ريتوريتاً الدراما (البلاغة الدرامية) .
ولاحظ جوته فى رسالة كتبها الى شيللر فى ديسمبر ١٧٩٧ « أن الروايات التى تتخذ شكل الرسائل بحكم طبيعتها تنقسم فى جملتها بالطابع الدراسى » . وهذه الملحوظة فى سطحها فيما يتعلق بأول رواية كتبها دوستوفسكى . فقد صيغت رواية المساكين فى شكل رسائل ، وربما مثلت النقطة من رغبة دوستوفسكى الكتابة للمسرح ، واتجاهه بعد ذلك لتكييف السيناريو حتى يوائم الرواية النثرية . وأردف جوته فى نفس الرسالة فى معرض سعيه للتهذيب القروق بين أنواع الأدب : « ليس بوسع المرء التفاضل عن الروايات المعتمدة على السرد (*) عنصفاً تكون مختلطة بالحوار » . (وكان الحوار الدرامى هو ما خطر بباليه) .
وأثبتت روايات دوستوفسكى : الجريمة والعقاب والأبله والممسوس والاختوة كارامازوف عدم صحة قوله . إذ تعد هذه الروايات من الناحية الأدبية « مقدمات » للحركة الدرامية . ففيها الحوار مشحون بأعظم قدر من المعانى ، حتى غدت ما سماه بلاكفور « لغة اتخذت شكل الأيماء (**) » . وربما ساعد النثر الذى يربط الحوارات على أضواء صورة التشابك بين الأحداث ، ولكنه لا يستطيع إخفاء المخطط المصمم فى صورة مشاهد ، ولعله بالأحرى يعمل كشيء أشبه بإرشادات المسرح التى تلقى الضوء على ما يجرى فى كوامن الأحداث :

والشواهد المؤيدة لذلك عند من يطالع دوستوفسكى متعددة فى جميع أعماله الكبرى ، غير أنه ليس بالمقدور تبين مدى تشبعها بأعراف الدراما وقيمها فى صورة أوضح من صورتها فى القصول الاستهلالية

لكرواية الأبله . وعلينا أن ننكر أن هذه الفصول تستغرق مدة لا تزيد
عن أربع وعشرين ساعة .

٣

تتميز مشكلات الزمان في الأدب بتمقدها . فالشعر الملحمي يحدث
احساسا بالديمومة الطويلة ، والواقع أن أحداث الألياذة والأوديسا
لا تستغرق أكثر من خمسين يوما . وعلى الرغم من أن الترتيب الزمني
النفيق لأحداث الكوميديا الإلهية لدانتى مسألة تحتل الخلاف ، إلا أنه
من الواضح أن الشعر لم يتناول أحداثا تدوم أكثر من أسبوع . غير أن
الملحمة تستعين ببعض أعراف مهلهلة ، كما يحدث عندما تدمج الصاجا
وفقرات التلاوات (*) في السرد الرئيسي ، أو في الاستطرادات الطويلة
التي تروى فيها أحداث التاريخ السابق لأحدى الشخصيات أو الموضوعات
كحلم بالهبوط إلى العالم السفلي أو صعود إلى عالم أسفى . وتعلق
مثل هذه الوسائل مؤقتا تدفق أحداث أحيوة الملحمة . إن هذه التوقيفات
التي وصفها جوته « بأنها تقصص تيار الأحداث عن غايتها قد اعترفت
بها بالفعل نظريات اليونانيين باعتبارها أساسا من مستلزمات الملحمة .
فهي من مستلزمات النوع الأدبي الذي تستند آياته الأساسية على
التذكيرة والتنبؤ .

ويصبح عكس ذلك عن الدراما . غير أن فهم سر هذه الظاهرة قد
تعرض للتعظيم من تأثير الحواشى التي أضافتها حركة النهضة وحركة
المذهب الكلاسيكي الجديد إلى ملاحظات أرسطو الشهيرة عن « وحدة
الزمان » . إذ كان القصد من محاولة أرسطو الأساسية « الحفاظ بقدر
الإمكان على حصر الأحداث في نطاق دورة واحدة من دورات الشمس ،
أو ما يقرب من ذلك » - كما ذكر همرى هاوس في تعقيبه الفاحص
« هو فرض المقارنة الأولية بين الطول المادى لنوعين مختلفين من الأعمال
الفنية باعتبار طول الملحمة يقاوم الألاف من الأبيات الشعرية ، ولا يزيد
طوال التراجيديا عن أكثر من ١٦٠٠ بيت من الشعر (٦) » . وعلى عكس
بعض نظريات المذهب الكلاسيكي الجديد فليست هناك أية شواهد في
الممارسة العملية لليونانيين على أن العرض المسرحى تساوى في طوله
هو والأحداث المتخيلة في العمل الفنى : ففي بعض مسرحيات أوريبيد (٧)،

Recitation.

(*)

لندن ١٩٥٦

Aristotle's Poetics — Humphry House. (★ ★)

مثل Eumenides و Suppliants ومن المحتمل في أوديب في Colonus (٦)

هناك بعض ثغرات زمنية جوهرية بين الأحداث المتعاقبة ، وما قصده أرسطو بالوحدات الثلاث ووحدة الفعل التي تضم كل شيء هو إدراك ما تقوم به الدراما من تركيز وتكثيف وعزل عن المادة المتناثرة للتجربة العادية لحالة صراع شامل محدد تحديدا صارما ومصطنعا . فكما ذكر الدكتور جونسون في تمهيده لشكسبير : « ليس هناك شيء ضروري للحكاية » ، وأدرك ذلك جليلا الشاعر الإيطالي عندما رفض التفسير الذي أتى به العالم كاستلفترو . فقد ذكر في إحدى رسائله عن وحنقى الزمان والمكان في التراجيديا (*) « أن الوحدات الثلاث تعنى القول بأن الدراما تقلص وتكشف الاحداثيات المكانية والزمانية وأن بلغ ذلك أحيانا حد المسخ ، حتى تحقق تأثيرها الشامل ، فهي تحول ما كان في الأصل أحداثا غير متواصلة ومضطربة بما لا يتناسب معها من أحداث إلى أحداث مرتبة في خط مستقيم ، أي أن الكاتب الدرامي يستعمل شفرة أو كام (*) ، فلا يستبقى أي شيء سوى ما يناسب الضرورة الملزمة ووثوق الصلة بالموضوع (فاين زوجة لير ؟) » . وكما ذكر الدكتور جونسون في تمهيده لشكسبير ! « ليس هناك شيء ضروري سوى وحدة الفعل » . وإذا لم يتوافر هذا الشرط فإن الهنات الجوهرية للترتيب الزمني للأحداث لن تفسد الإيهام الدرامي . والحق أن مسرحيات شكسبير القائمة على الترتيب الزمني قد أثبتت أن وضع طول الزمان المصور في الأحيوة بجوار طول الزمان الذي يحتاج إليه للعرض قد حقق نقائص درامية خصيبة .

وورثت الرواية هذه التعقيدات وإساءات الفهم . وبالإستعانة التفرقة بين أولئك الروائيين الذين دفعهم الإحساس بالزمان إلى الميل إلى أعراف الملحة ، وأولئك الذين أدركوا الزمان في صيغة درامية . فعلى الرغم من أن الرواية النثرية تقرأ أكثر من كونها تُلقي أو تؤدي مسرحيا ، فإن المسرحية عندما تقرأ تؤثر على العقل تأثيرا مماثلا للمسرحية عندما تمثل . وعلى عكس ذلك ، فإن الرواية المقروءة تؤثر في الخيال مثل الأحداث عندما ترى ، ومن ثم فإن كاتب الرواية النثرية لا يقل عن الكاتب الدرامي شعورا باستمرارية مشكلة الزمان الحقيقي والزمان التخيل . وجاء أبرع الحلول وأقدرها على تحقيق الهدف في ملحمة الأوديسا . وفيه فرض نظام توقيت مزدوج - ودرامي بالتبعية - على المادة التي كان بناؤها ومتدعياتها ملحما سافرا .

Lettre à M.C. — sur la unité de temps.

(★)

(★★) فيلسوف إنجليزي من العصر الوسيط ، لعل أشهر ما شاع من فلسفته هو

شفرته .

وأدرك دوستوفسكى الزمان من منظور الدرامى ، وتسامع فى كتابه الخاصة برواية الجريمة والعقاب عن ماهية الزمان ، وأجاب عن ذلك بالقول : « الزمان لا وجود له » . انه سلسلة من الاعداد ، فالزمان علاقة بين الموجود واللاموجود « . واعتمادا على شعوره الفطرى ، اكتشف امكان تركيز الأفعال الملموسة والمتعددة فى أقصى مدى زمنى يستطاع التوفيق بينه وبين المعقولة . وساهم هذا التركيز على نحو ملحوظ فى تعبيره عن الإحساس بالكابوس ، وفى قدرته على التلميح واستخدام اللغة مجردة من كل ما يلى عريكها أو يعبر عن الإهمال . وبينما كان تولستوى يتحرك حركة أشبه بالمد والجزر ، ويتدرج فى حركته ، رأينا دوستوفسكى يلوى الزمان ويحصره ويحدده . فلقد جرده من فترات الفراغ التى تعد من مستلزماته . وعمد الى شغل الليل بأحداث مكثفة قريبة من مظهر النهار . اذ كان يخشى أن يؤدى النوم الى اخفاء السخط أو تشتيت البغض الذى يولده الصراع بين الشخص ، فالأيام . عند دوستوفسكى هى الأيام الملهوسة المقبضة « كالأيام البيضاء » فى سان بطرسبورج (وهو عنوان لاحدى رواياته) ، وليست الأيام المغمرة ، التى صادفها الأمير اندرو فى أوسترأيتس ، او الفراغات العميقة بين النجوم التى اشعرت ليفن بالهدوء والسكينة (عند تولستوى) .

ووقع الجانب الأكبر من رواية الأبله فى ظرف ٢٤ ساعة ، ولم تستغرق حشود الأحداث التى رويت فى رواية المسوس أكثر من ٤٨ ساعة ، كما أن جميع الأحداث ما عدا المحاكمة فى الاخوة كارامازوف وقعت فى خمسة أيام . وتعد هذه المظاهر من الملامح الجوهرية فى رؤى دوستوفسكى ونواياه ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بالاختصار المهول فى الزمان الذى يفصل بين أوديب الملك وأوديب المتسول ، وناظرت السرعة التى استغرقتها كتابات دوستوفسكى بين الفينة والأخرى (اذ نونت رواية الأبله فى ٢٣ يوما) سرعة ايقاع احبوكات رواياته وقوة اندفاعها .

وحددت الجملة الاستهلالية لرواية الأبله سرعة الأحداث « فقرابة نهاية نوفمبر وأثناء فترة الدفء التى تعقب ذوبان الجليد ، وفى الساعة التاسعة صباحا ، كان القطار بين وارسو وبترسبورج يقترب من نهاية رحلته ، بعد أن سار بأقصى سرعة له ، وتشاء المصادفة التى تعد عنصرا ضروريا لآى تصور للارتباط بين الأحداث عند دوستوفسكى أن يجلس الأمير مويشكن فى مواجهة روجوجين (مع تعطيش الجيم الثانية) فى نفس عربة الدرجة الثالثة . وهذه القرابة فى المكان من قبيل التعريف بصلاتهما ، لأنهما يمثلان جانبين لما كان فى الأصل شخصية مركبة واحدة .

وجاءت هذه الاستعانة بالازدواج أو بالثنائيات أكثر ارتقاء وتعقيداً مما جرى في القصة التي كتبها دوستوفسكى في بواكير حياته الأدبية . وكانت متأثرة بطابع الشاعر الألماني هوفمان ، واسمها جولباركين وإن كانت هذه الشخص قد اتخذت شكل الثنائيات رغم ذلك . وبالمقدور تتبع الانقسام بين مويشكن وروجوجين من خلال المراحل المتعاقبة من التذبذب وعدم الاستقرار عند رأى واحد في مسودات الرواية ، ففي البداية كان مويشكن شخصية متناقضة على غرار شخصيات بأيرون ، أو صورة كاريكاتورية لشخصية ستافروجين في رواية ألمسوس . ففيها يتشابك الخير والشر . ويذكرنا اسمه بكلمات مثل « الجريمة » و « الاغتصاب » و « الانتحار » و « سفاح القرى » . وفيما تعتبر الخطأ السابعة لرواية الأبله ، يتساءل دوستوفسكى : إذن من هو مويشكن ؟ هل هو وغد مريع أم مثل أعلى حافل بالأسرار ؟ ثم بعد ذلك تبرق بارقة اكتشاف كبير من خلال الكشكول !

أنه أمير ، وبعد أسطر قليلة بل أمير وساذج كأنه طفل من الأطفال (٧) .

قد تبسبى هذه الناحية قاطعة . غير أن ما جرى لستافروجين واليوشا كارامازوف يبين أن هذا اللقب الرفيع يحمل في طياته تشعبات متناقضة في لغة دوستوفسكى .

فمويشكن شخصية مركبة . وسنكتشف فيها جوانب من المسيح ودون كيخوته وبيكوك (عند ديكز) ، وأنه أيضاً من الحمقى القديسين في التراث الأورثوذكسي . أما صلته بروجوجين فلا تحتل أى لبس . فروجوجين يمثل خطيئة مويشكن الأزلية . فبمقدار اتصاف الأمير بصفتا الإنسان ، وتعرضه بالتبعية للأسقوط ، فمن المحتم أن يظل الشخصان رقيقين لا ينفصلان . فهما يدخلان الرواية معاً ، ويخرجان منها إلى الهلاك الذي سيتعرضان له سوياً . ففي محاولة قتل روجوجين لمويشكن تلاحظ المرارة الحادة للانتحار ، ويسئل تقاربهما الذي لا ينفصم إحدى الحكايات الرمزية على طريقة دوستوفسكى عن الوجود الضروري للشر عند بوابة المعرفة . فعندما ينزع روجوجين من مويشكن فإنه ينهار

(٧) اشراف من اشرافا على نشر Notebooks طبعة Pléiade الى ان

كلمة أمير قد كتبت على نحو يوحي بتعرف دوستوفسكى على الموثف النحوى الذى سئل عليه روايته . غير أن لقب الأمير لم يكن قد تحدد بعد لمويشكن . والأصح هو أنه نسب الى شخصية ثانوية في التصور الاصلى للرواية ، ولم يتمحق الاكتريجيا ادراك دوستوفسكى أن الأمير ليس شخصاً آخر غير الأبله بالذات .

مرة واحدة ، وتظهر عليه علامات البهتة . فلولا الظلمة ما أمكننا أدراك طبيعة النور ١٩

وأيضا في مقصورة القطار يوجد شاب في حوالى الأربعين من عمره ، يرتدى رداء رثا ويبدو عليه مظهر الكاتب الحكيم ، ويتميز بأحمرار أرنبة أنفه وبوجه ملطخ بالبقع ، وليبيدف واحد من جمهرة الشخصيات الغريبة ، وإن كانت تتمتع بشخصية لم تتعرض للانقسام ، واعتاد دوستوفسكى اختيار هذه النوعية للأدوار الثانوية التى تلقف حول أبطاله . ويعد أن نشأ هذا الصنف من الناس فى المدينة وتطبع بطباعها نرى أتباعه يتجمعون بمجرد اشتغالهم راحة العنف أو المضيعة ، ويقومون بدور المتفرجين والكورس معا . وخرجت شخصية ليبيدف من معطف الكاتب المثير للأسى فى رواية جوجول : المعطف ، ومن شخصية المستر ميكاييلير - وهو من الشخصوس التى تأثر بها دوستوفسكى تأثرا عميقا . ويهرع ليبيدف الذى تذكرنا شخصيته بمارميلايوف فى رواية الجريمة والعقاب وبشخصية ليباركين فى رواية المسوس ، والكابتن سخيربوف فى الاخوة كارامازوف (وقد اختيرت هذه الأسماء بقصد من قبيل التحقير من شأنها) يهرع لكى يلقى المثوبة أو الحظ من شأنه على يد الأغنياء والأقوياء . إذ كان يحيا مثل أقرانه كالفيليات التى تعيش فى معارف الأسود .

ورأس مال ليبيدف الأوحد رصيد ضخم من الثروة التى تنساب من فمه فى اللحظات الاستهلاكية من رواية الأبله بايقاع مجلجل ومرتجف يذكرنا بصوت القطار ، ويخبرنا بكل ما نحتاج الى معرفته عن آل ابانشين الذى يمت اليهم مويشكن . بصلة قرابة غامضة ، ويتزعم من الأمير الاعتراف بعلاقة آل مويشكن الذين ينتمون الى أعلى درجة من درجات النبالة (وهنا تلميح خفى خافت الى الأصل الملكى للمسيح - كما اعتقد) . وعرف ليبيدف أن روجوجين ورث ثروة طائلة ، وينطلق بالثروة عن الجميلة ناستاسيا فيليبوفنا ، بل ويعرب عن ارتباطهما بتوتسكى ، ويتحدث عن صداقة توتسكى للجنرال ابانشين . ويعد أن شعر روجوجين بالسخط على حلق الرجل الصغير كشف عن افتتانه المعلوم بناستاسيا . وقد نقلتنا سرعة المحاورة وحداثتها وخلوها من الحليات الى ما بدا صورة من العرض الفج . فقد أشعرونا بخيبة الأمل لقبولنا صيغة بدائية من أعراق الدراما . إنها الإعتماد على المحاورة فى نشر أخص خصوصيات الأخيار والمشاعر .

ويعد أن وصل القطار الى سنان بطرسبورج ، انضم ليبيدف الى اتباع روجوجين . وهم مجموعة من المهرجين والمنبذين من المجتمع

والقوادين الذين يعيشون عالة على الحيوية الشيطانية لسيدهم وهياته .
 وأما وصف كيديف بأنه كان عاجزاً عن فعل ما هو أفضل ، وأن مويشكن
 كان بلا بيت يأويه أو كان أقرب الى المعدمين الذين لا متاع عندهم فمن
 لزوميات طابع دوستوفيسكى . ولاحظ ثيودور تريلنج : « أن كل موقف عند
 دوستوفيسكى مهما كان حظه من الروحانية يبدأ من نقطة ما من الكبرياء
 الاجتماعى ويعتمد محدود من الروبلاّت (٨) » .

وهذه نقطة مضللة إذا نظر إليها على أنها توحى بأن ما يتحكم فى
 كل الأوضاع هو الناحية الاقتصادية واستقرار العلاقات الاجتماعية ،
 كما نلاحظ على الأخص فى روايات بلزك . فراسكولنيكوف فى حاجة
 ماسة الى عدد محدود من الروبلاّت ، ويتمائل معه فى هذا الشأن
 ديمترى كارامازوف . ومن الحقيقى القول بأن ثروة ريجوجين قامت
 بنور حيوى فى رواية الأبله . غير أن المال المقصود لم يكن قط مكتسباً
 على نحو واضح ، فهو لا يعنى استمداده كمقابل لأحدى الوظائف
 الروتينية ، أو عن طريق عملية من عمليات الابتزاز التى يستنزف رجال
 المال عند بلزك طاقاتهم فى سبيلها . فأبطال دوستوفيسكى حتى المعدمون
 منهم يتمتعون دوماً بالفراغ الذى يسمح لهم بارتكاب أعمال فوضوية أو
 بالتورط الكامل فى نواح لم تدرس عواقبها . انهم منتشرون أمامنا ليلاً
 ونهاراً . ولا أحد بحاجة للذهاب الى أحد المصانع أو الى بيت من بيوت
 العمل لتصيدهم . ففوق كل شيء ، فإن استعمالهم للمال له دور رمزى
 غريب ومنحرف أشبه بما يحدث فى حالة الملوك . فهم إما يحرقونه أو
 يكتنزونهم حول أجسامهم .

وبينما يحيط هميروس وتولستوى بشخصهم « بأشياء لا حصر
 لها » وبالمشاغل اليوسية وبالأعراف التى تتخلل تجاربهم المألوفة ، فإننا
 نرى دوستوفيسكى يقدم شخصه كمجردات عارية . وفى الدراما ،
 المجرد أو العارى يواجه المجرّد أو العارى . وكما كتب لوكاش : من
 المنظور الدرامى ينظر الى أية شخصية وأية صفة سيكولوجية للشخص
 لا تكون لازمة لزوماً كاملاً للديناميات الحية للتصادم على أنها زائدة
 عن الحاجة (٩) . « ويهيمن هذا المبدأ على فن دوستوفيسكى . فعلاً
 رأينا مويشكن يفرق عن روجوجين فى محطة السكك الحديدية ، ويتجه
 كل منهما فى اتجاه مغاير لاتجاه الآخر ، بيد أن « ديناميات التصادم »

(٨) Lionel Trilling « Morals and the Novel » فى كتاب « The Liberal Imagination »
 نيويورك ١٩٥٠ .
 (٩) George Lukacs : Die Theorie des Romans (برلين ١٩٢٠) .

ترغمهما على التحرك فى مسارات ضيقة الى أن يصطلما ويتكرر اللقاء بينهما فى كارثة نهائية .

ويصل مويشكن الى جوية بيت الجنرال إبانشين حوالى الساعة الحادية عشرة . ويستحق النظر تكرار ذكر الساعة ، لأن الرواى يعتمد على ذلك فى ممارسة جانب من التحكم فى الخطوة المهلوسة لسرده ، وفى غرفة الانتظار ييوح الأمير الذى نزع الآن الى الكشف عن سداجة حكمته بكل ما فى قلبه لأحد الخدم ، فيشعره بالذهول . وما فعله دوستوفسكى فى هذا المشهد يمثل الحالة التى تثيرنا فيها الكوميديا الى درجة تشعربنا بحالة من الأسى يتعذر التعبير عنه . ومع هذا فإنها تظل توصف بالكوميديا ! وأثبت دوستوفسكى استانيته فى هذه الناحية ، ويتمتع مويشكن بفورية الإدراك ، وهى صفة من صفات الملائكة . ففى حضرته تزاوج جانباً جميع مفردات الحياة ومقوماتها ، وينتهى أمر التكم والتدرج فى المعرفة وتكنيك الحديث وما فيه من تمهل وتعتيم . أن كل ما يلمسه الأمير لا يتحول الى ذهب ، وإنما الى شفافية .

ويقوده سكرتير الجنرال إبانشين : « جامزيلا أرد اليانوفتش أو « جانبا » الى الجنرال . وتمشيا مع مصادفة من المصادفات الكامنة فى الطريقة الدرامية يتصادف أن يكون هذا اليوم هو عيد ميلاد « ناستاسيا » الخامس والعشرين . وقد وعدت أن تعلن فى هذا اليوم قرارها الخاص بالزواج من جانبا . وهؤيد الجنرال هذه الزيجة لأسباب لا يعرفها أحد غيره . ولقد أعطت ناستاسيا « جانبا » صورة فوتوغرافية كبيرة لها ، وقد قدمها لخدمه ، والصورة من بين تلك المقتنيات المايية (مثل صليب مويشكن ومطواة روجوجين) هناك صورة معائلة تمهد لدخول كاترينا نيقولفنا فى « الشباب الخام » لدوستوفسكى ، وتساعد مثل هذه الصور على ربط المتأثرات المتنوعة فى السرد وتخلق منها وحدة متماسكة .

ويحدث مويشكن فى الصورة ، ويراهما « رائحة وجسيلة » . والظاهر أنه اكتشف فيها شيئا أكبر مما أدركه من عرفوا السيدة معرفة فعلية ، وعندما سأله مضيغه روى ما سمعه من روجوجين فى مقصورة القطار فى الصباح الباكر من ذلك اليوم . ومرة أخرى تبدو لنا سقالات عرض دوستوفسكى كأنها شيء دارج ومتكلف ولكن التأثير المستمر للتعامل الذكاء الدراسى مع مادة قد استوعبتها ذاكرتنا استيعابا كاملا تحول دون استجماع هذا الانطباع لقوته .

ومشاعر جانبا نحو الخطوبة المقترحة متناقضة . فهو يعرف أن مشروع الزواج قد اقترحه توتسكى وأيضا الجنرال لدوافع خبيثة ، بل

ومنفرة ، ولكنه متعطف للثروة التي يستنهال عليها من الأوصياء ، وبعد الثانية عشرة والنصف بقليل يقادر أبانشين الغرفة • ولقد وعد بمساعدة مويشكن لكسب عيشه وحله على الإقامة بصحبة أسرة جانيا ، وترك السكرتير هو والأبله فى صحبة الصورة •

• انها صورة احدى المعتزات بنفسها ، أو بمعنى أصح الشديدة الاعتزاز بنفسها ! ولا أستطيع أن أقدر هل هى خيرة وحنون أم لا ••
• لو انها كانت خيرة فصعب ، أن هذا قد يصلح كل شيء ! •

وواصل جانيا كلامه : « وهل ستتزوج امرأة من هذا القبيل الآن ، قالها دون ابعاد عينيه المضطربتين عن وجه الأمير •

• لا أستطيع أن أتزوج قط ، هكذا قال الأمير : « فانا مريض •
• وهل يزوجها روجوجين ؟ هل تعتقد ذلك ؟ •

• ولم لا ؟ بالتأكيد • اعتقد انه ربما فعل ذلك ثم قتلها فى بحر اسبوع ! •

وما كاد الأمير يتقوه بآخر كلمة من كلماته حتى راينا جانيا يرتجف رجفة مخيفة ، بعدها كاد الأمير يبكى ••

ان خلاصة رواية الأبله كلها كامنة فى هذا الحوار المتبادل • فلقد لمح مويشكن لكبرياء ناستاسيا وعرضها المزق ، وحاول الكشف عن لغز جمالها : « ان كل شيء سيكون على ما يرام لو انها كانت خيرة •

(وهى كلمة يتوجب علينا النظر الى معناها اللاهوتى الشمولى)
لان صفات ناستاسيا الأخلاقية هى التى ستقرر فى نهاية المطاف حيوات باقى الشخصوس ، فلقد شعر جانيا بالقوة الهائلة وغير المألوفة لتعاطف الأمير عليها ، وكيف اثبت على نحو غامض ما فى السذاجة من اثارة تساعد على الاتجاه بلا قيد نحو الحلول المتطرفة (الراديكالية) وترددت فى يافوخه فكرة زواج مويشكن بناستاسيا • ولقد صدق الأمير بعدم استطاعته الزواج ، ولكن هذه الحقيقة المانية لن تفيد به باعتبارها لا تزيد عن مجرد حقيقة عابرة من عالم الحقائق ، وما دفع جانيا الى القشعريرة لم يكن الخوف على حياة ناستاسيا ، ولكن الأمر يرجع الى شعوره بأنه فى حضرة رؤيا صافية ونبوءة جاءت بغير جهد ، وتنبأ الأبله بمصرع ناستاسيا • فلقد أدرك مقومات شخصيتها والموقف الذى اما أن يكون جانيا (الذى يملك ذكاء ملحوظا) قد عجز عن ادراكه تماما ، أو عمد وعيه المغزوع الى قمعه ، كما يبين لنا من ايماءته الوحيدة - يعنى

القصصية المخيفة - التي ترغمننا على التجاوب معها صراحة ،
والاحاطة بكل دقائقها ، وإدراك مستوى الدراما التي حققته المحاورة .

ثم يذكر لنا طفولة ناستاسيا وصلتها بالباكرة بتوتسكى . وأرجو
المعذرة إذا اضطرت الى تكرار القول بأن التعريف بالخلفية المعقدة يخلق
صعوبات أمام الأسلوب الدرامى . ويرجع ملزق العرض فى الأبله
وبروزه لأن انشاء الاحبوبة يكاد يكون قد اقتصر على تقنية العرض
المعتمد على المشاهد (١) على حد قول آين تيت .

ويخطط توتسكى للزواج من إحدى كريمات ابانشين ، ويساعد
زواج ناستاسيا من جانيا على تيسير الأمور ، وعلاوة على ذلك ، فهناك
« شائعة غريبة » بأن الجنرال ذاته مفتون بناستاسيا ، وأنه مطمئن لرضا
سكرتيره وحصافته ، وبعد هذه اللحمة ، فقد توافرت لنا جميع الظروف
المحيطة ما عدا شيئاً واحداً له أهمية كبرى فى أحد المواقف الحاسمة بل
وحتى الميودرامية .

وفى فترة الغذاء ، تعرف مويشكن الى مدام ابانشين وكريماتها :
الكسندرا ، وأوليدا وأجلايا . واقتنت السيدة وبناتها ببقاء سريره
وسداجته . وبعد أن شعر الأمير بجاذبية أسلتون ، روى القصة الشهيرة
- وان كانت مثيرة للقصصية - لمحاولة اعدام دوستيفسكى التى لم
تتم فى ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ ، بعد أن غلفها بغلالة روائية . وقد ضمنت
حكاية مماثلة فى العديد من قصص دوستيفسكى ودواياته ، ولعلنا من
الملامح المميزة لأسلوبه التى يلجأ إليها: عندما تقتضى الضرورة للتعريف
بشخصه . وما أشبهها بصرخة الحيوان كاساندرا فى أجاممنون التى
أعلنت وجود حقيقة مخيفة ثم التمرض لها فى صميم القصيدة ! . وعندما
اختتم مويشكن مونولوجه تحدثه أجلايا بالقول : « ولماذا رويت لنا هذه
الحكاية ؟ » . وهو سؤال مناسب ينبىء بما سيعقب ذلك من هجوم على
سرى بساطة عقله » .

ولكن بدلا من أن يجيب الأمير على السؤال فإنه شرع فى الاسترسال
بقص روايتين أخريين (كان قد رواهما بالفعل للخادم وعرفهما القارئ
تبعاً لذلك) وكان أئذ فى ردهة دار آل ابانشين ، وأخيرا قص حكاية
ديكنز صادقة أن أحد أحداث الفجائية والمغفرة ادعى أنه وقع
له أثناء الامته بصويسرا . ولعل دوافع دوستيفسكى فى تقديم هذه

(١) Allen Tate : The Hovering Fly

(The Man of Letters in the Modern world).

نيويورك ١٩٤٧ .

الحكايات المتعاقبة غامضة نوعا ، وربما قيل أن فكرة المرأة الساقطة والأطفال الذين اهتموا إلى التبصر والمحبة تهيئنا للربط بين المسيح وشخصية مويشكن ، وأيضا لطريقة فهم مويشكن . بيد أن أجاليا تصر على القول (بحق كما اعتقد) بوجود واقع بعينه وراء مسلك الأمير وراء اختياريه لموضوعات أحاديثه . ويخفق دوستوفيسكى فى الإفصاح عنه ، ولعلنا ندهش ونتساءل هل ترد البلاغة الملحة التى انتمت بها تناول هذه الحكايات الثلاث إلى المؤلف وليس إلى الشخصية الروائية ، ويزداد استصواب هذا الرأى إذا راعينا كيف مس كسل موتيف من الموتيقات التى تناولها مويشكن أحداثا وردت ضمنا فى ذكريات دوستوفيسكى الشخصية وهو أوجه .

وعندما تأمل الأمور « أجاليا » وصفها بأنها تكاد تتشابه فى الحسن هى وناستاسيا فيليوفنا . وبذلك جمع اسمى المرأتين فى حيز متقارب واضطر إلى التحدث عن الصورة مع مدام ابانشين ، مما أدى إلى غليان الدم فى عروق جانيا تأثرا بهذا الحمق . ولأول مرة خرجت من فمه كلمة « أبله » ، وشعرنا بوهج هذه الكلمة ، وتكشفت الأمور تماما من خلال السياق الدرامى ، فقد تبين أن ما يعذب جانيا ليس شعوره بالتناقض تجاه ناستاسيا فحسب ، التى تزدريها عائلة . وانما أيضا حبة لأجاليا . ويستأنذ جانيا مويشكن فى نقل رسالة اليهسا يتوسل فيها أن تظهر بعض علامات التشجيع له . فلو أن أجاليا جادت عليه بنظرة فانه سيكون على أتم استعداد للاعتماد عن ناستاسيا وتطلعاته الحمومية للثراء . وعلى الفور تطلع أجاليا مويشكن على الرسالة ، وتذلل السكرتير فى حضرة مويشكن . وعندما أقدمت على ذلك فأنها أوجت بنشوء شغل عندها « بالابله » ، ويسر القسوة الهستيرية التى تخيم بقتامة على مصليها .

وبعد أن انفجر جانيا غاضبا من جراء ما تعرض له من حطة ، انبرى للأمير ولعن بلاهته المزعومة ، ولكن عندما احتج مويشكن على ذلك - بأدب - قالشى غضب جانيا ، ودعا الأمير إلى بيته . واتسم الحوار بينهما بذلك التضاد اللفظى المزاح ، والذي برح دوستوفيسكى فى التعبير عنه ، فاتصف السرد بالتقطع ويقفزاته من جانب لآخر ، وبالمناقلات المباشرة من البغض إلى الحنان ومن الجهر بالصديق إلى أخفائه ، لأنه كان يؤلف على الطريقة المسرحية ، ويرى تعابير وجسوه شخصه وإيماءاتهم ، وكانهم يؤدون أدوارهم على المسرح . وعندما سارا سويا نظر جانيا بوحشية إلى مويشكن ، وكان يقصد بدعوته الودودة كمسب الوقت ، فقد يكون للابله بعض النفع . قالتعابير عن

التفاعلات لا تغيب عنا قط ، وتنعكس آثار الجو المحيط بالشخص على لغة السرد ، فدوستوفسكى نموذج للروائي الذى تتعين قراءته مع الحرص على الالتزام الدائم بتخيل ما يجرى وكأننا نرى ما يروى بأعيننا .

ولقد بلغنا الآن بعد الظهيرة . وبیت جانیا أشبه ببرج من أبراج يابل التى اشتهر دوستوفسكى بتصويرها ، والتى تنطلق من حجراتها الباردة جحافل الشخوص كأنها خفافيش مبهورة البصر . فمن بينها الكتبة فى دوراين الحكومة من السكارى والطلبة المفلسون والخياطات الجائعات والعذارى الفضليات المعرضات لأخطار الذئاب ، وأطفال ذوو عيون واسعة . أنهم سلاله « نيل » الصغيرة وكل باقة الشخصيات التى اتفقنا بها ديكز ، وتحفل بهم الرواية الأوربية والروسية ابتداء من أوليفر تويست (ليدكنز) حتى ماكسيم جوركى . فهم ينامون على « كنبات كهنة مغطاة بأبسطة مهلهلة » . ويتناولون العصيدة التى تحتوى على نسبة كبيرة من المياه (المخففة) ويحيون فى رعب دائم من الملاك والبرابيين ، ويتقاضون أجورا زهيدة مقابل غسل الصحن أو استنساخ المستندات الرسمية ، ويقطعون عائلات ضخمة تثير الفزع فى جو مقعم بالكآبة ، أنهم الأصاغر الذين كتبت عليهم اللعنة فى جحيم المدن الكبيرة التى يهاق إليها ديكز وأوجين سو أتباعهما الكثيرين ، وما أضافه دوستوفسكى الى هذا التقليد هو الكوميديا الأقرب الى الوحشية التى تنبعث من الحطة ، وتصور أماكن اسماع صوت الحقيقة بوضوح من أفواه الأطفال ، من خلال الرواية وأيضا من خلال الكتب المقدسة .

والذى مويشكن نفسه وسط خلية من الشخوص المستحدثة مثل والدة جانيا وشقيقته فارفارا وأخيه كوليا - وهو من المراهقين القذرة الذين أحسن دوستوفسكى تصويرهم . ولا ننسى بليستين (المعجب بفارفارا) والمدعو فرويشنكو (وهو من السكارى) (*) ووالد جانيا والجنرال أيفولجين ، وهو من أفضل الشخصيات التى أحسن رسمها وأظهار إنسانيتها فى رواية الأبله ، وقدم إيفولجين نفسه على أنه متقاعد سيئ الحظ فى نفقة تحمل طابع السخرية الممتزجة بالبطولة . وتضم شكراياته كل شيء بلا استثناء ابتداء من الأحداث « المفبركة » الى الاخبار (ألبايت) من صحف الأمس . وعندما يكتشف أمره أو يوضع فى كورنر ، أو يزداد تضيق الخناق عليه ويكشف زيف كلامه ، يضطر هذا

(*) Mickawbes . وهى كلمة لم استدل على معناها .

الفالستاف (إشارة الى بطل مسرحية شهيرة لشكسبير) يضطر الى الاشارة بأسي الى حصار مدينة « كارس » والرحاصات التي مازالت باقية في صدره ، ويساعد وجود مويشكن على اضطراره بدور العامل المساعد في الكيمياء . فبمجرد لمسه لأي موضوع تتوهج مختلف الشخصوس وتتحول الى بريق متألق . فطبيعته منفتحة لكل تأثير ومن هنا يجيء سحره الذي يسهل درمته ، وتتحدد قيمة كل شخصية بمقدار علاقتها بالأمير وبباقي المخلوقات الأدمية ، وأن كان لكل منها هويتها الخصوصية التي يمكن التعرف اليها والتأكد من طهارتها .

وانطلق جانبا وعائلته يتحدثون عن مسألة زواج ناستاسيا وغابر مويشكن الغرفة ، وسمع جرس الباب :

« وخلق الأمير سلسلة الباب وفتحه ، وتراجع للخلف مندهشاً عندما بوغت برؤية ناستاسيا قبيبوفا ، وتعرف عليها على الفور من صورتها الفوتوغرافية التي شاهدها قبل ذلك ، وتوهجت عيناها بالغضب ونظرت اليه » .

وهذه أول الأحداث المفاجئة (*) التي تمحورت الرواية حولها . وجمع دوستويفسكي أبطال شخصه لتقديم « مشهد ضخم » (وعليك أن تقارن هذا الجمع الخاص برواية الأبله بالجمع الذي ضمه دار ستافروجين في رواية الممسوس ، والمؤتمر الذي التقى في صومعة الأب زوسيم في رواية الأخوة كارامازوف) . ولا يقطع الحوار الا عندما تتداخل معه ارشادات المسرح القليلة المتفرقة (مثل توقف جانبا بلا حراك وهو يشعر بالهلع » - وتبادل قاريا وناستاسيا نظرات غريبة في مخزأها .

ويمزق جانبا بين الشعور بالنقص والشعور بالاضطراب ، ويتصاعد شعوره باليأس ويتحول الى التشنج عندما يدخل أبوه مرتدياً زي السهرة ، ويشرح في رواية إحدى المغامرات التي وردت في الصحف ، وينسب هذه المغامرة لنفسه . وتكشف ناستاسيا أمره بقسوة ، وتكشف ما فيها من زيف . وتتماثل هي وأجلايا في اندفاعها الهستيري ، وفي حالة القلق الكامنة في طبيعتها والتي تنفس عنها بالكشف عن النواحي المثيرة للمسخرية في نفوس الآخرين ، « وفي هذه اللحظة ، سمع صوت طرق عنيف على البوابة الامامية كاد يهشمها » . وفي الإدخول الرئيسي الثاني نرى روجوجين وهو يتقدم مصحوباً بنفر من الأرباش والطفيليين

الذين وصفهم دوستوفيسكى بالكورس ، أو لعله يقصد البطانة . ويصف روجوجين « جانيا » بيهودا (ولعله يقصد بذلك استحثاثنا على ادراك القيم الرسزية المرتبطة بمويشكن) ولقد جاء روجوجين لكي يستغل شح جانيا ، وكى يشتري منه ناستاسيا ، ومن الجوانب الأخاذة فى أحبوكة الرواية أشعارنا انه اذا باع جانيا « ناستاسيا » فى مقابل العملة الفضية التى سيقاضاها من روجوجين ، فإنه سيكون قد خان مويشكن . ولا بد أن يلاحظ أن ما تلقاه من صعوبة فى ادراك جميع مستويات حركة الأحداث عند قراءتها الأولى يمكن أن يقارن بالصعوبات التى نواجهها عندما نستمع لأول مرة الى مقطوعة معقدة من الحوار الدرامى فى المسرح .

وتناوبت لهجة روجوجين المتشنجة بين الكبرياء الحيوانى ، وشىء أشبه بالشعور الحيوانى بالاذلال ، وقال : « لا تتخلى عنى ياناستاسيا فلييوفنا ، التى أكدت له « بنبرة متعالية ساخرة » عدم وجود نية لديها للزواج من جانيا ، ولكنها استحثته - رغم ذلك على اعطائها مائة ألف روبيل ، « وشعر جانيا بالفزع من هذه المزايدة » مما حدا به الى استهجان سبلك ناستاسيا ووصفها « بالمخلوقة قليلة الحياء » . وأفلت الزمام من جانيا وكاد يضرب شقيقته فاريا .

ولكن فجأة أمسكت يد أخرى بيده . وكان الأمير هو الذى حال دون حدوث هذه الصفعة ، وقال باصرار مصحوب برجفة واضطراب : « كفى ! كفى ! » وصاح جانيا « هل تنوى اعتراض سبيلى الى الأبد لعنة الله عليك ! » وخفف من قبضته على فاريا ولطم وجه الأمير بمنتهى قوته .

وتصاعدت صيحات الفزع من كل حذب وصوب ، واصفر وجه الأمير ، واقترب من لون وجوه الأموات ، وأحرق ببصره فى وجه جانيا ونظر اليها نظرة عتاب ووحشية غريبة ، وارتجفت شفاته ، وحاول عبثا تجميع بعض الكلمات ، ثم التوى فمه وتحول الى ابتسامة غير مناسبة لهذا المقام .

وقال فى نهاية الأمر : « كل شىء على ما يرام ، ولا داعى للمبالاة بى . غير اننى لن أسمح لك بضربها » . وبغثة لم يعد يحتمل هذا الموقف وأدار وجهه ناحية الحائط ، وأخذ يهذى بكلمات غامضة ونبرات منقطعة : « آه .. كم ستشعر بالفجل مما فعلت فيما بعد ! » .

هذه فقرة من أعظم الفقرات التى تضمنتها رواية الأبله ، بل ويحق فى تاريخ الرواية ، ولكن كيف استطاع التوثق من فقرات بالذات

لو كانت معتمدة - كما يحدث في الشعر أو في المقطوعة الموسيقية -
على العمل الفني في جملة على أقل تقدير ؟

ورأى جانبا بفطرته الحيوانية المذبذبة ، أن غريمه الحقيقي هو
الأبله وليس روجوجين . فالشخصية الكائنة وراء ما بينهما من صدام
ليست ناستاسيا ، ولكنها أجاليا ، ورغم عدم وعي جانبا أو مويشكن
وقبل الأمير الصفعة مثلما كان سيفعل المسيح لو وضع في نفس الموقف .
ويفسر روجوجين هذا الرمز صراحة بأن وصف (مويشكن) « بالحمل »
ولكن على الرغم من أن الأمير قيل المسامحة ، إلا أنه لم يكن قادرا على
تحمل اشتراكه في ألم جانبا وأذلاله . فلقد أصبح شريكا بحكم شعوره
بما يجول في خاطر أجاليا . ويدت حيازته لقدر كبير من الحقيقة كأنها
لمسة من الخطيئة ، ومرة أخرى نلاحظ كيف يساعد اقتراب روجوجين
على شحذ بصيرة مويشكن . إذ كان الشقاء الذي وقع إلى إدارة وجهه
نحو الصائط مكونا من تركيبة من الشعور النبوي المسبق بالأوجاع التي
سيلقاها مستقبلا ومن مشاعره تجاه جانبا . وعلينا ألا ننسى التلميح
إلى تأثير الصرع في نظريته الوهمية الغريبة ورجفات شفثيه .

وشاهدت ناستاسيا الواقعة ، وشعرت بمشاعر جديدة تملكها :
فهو كان دوستويفسكي يضغط على أيدينا بعض الشيء ؟ « وتساءلت
مشيرة إلى الأمير : « الواقع أنني اعتقد أنه لا بد أن أكون رأيته في
مكان ما ! » ، وهي لمسة رائعة ! وتوحى بالقرب الخفية بين الأبله
والأمير الآخر الذي رأيته ناستاسيا يصدق من وراء تماثيل الكنيسة .
وسألها مويشكن : هل هي حقا من نوعية النساء التي تظاهرت بانتمائها
اليهن . وتهمس ناستاسيا في أذنيه بأنها ليست كذلك ، وتدير ظهرها
لمغادرة المكان ، وفي هذه اللحظة يحتمل أن تكون قد فاهت بالحقيقة ،
وإن كان ما قالته لا يزيد عن جزء من الحقيقة . فروجوجين يعرف
ما بقي من هذه الحقيقة . ففي ديككتيك صلته بمويشكن من الحقائق
الضرورية اهتمام كل منهما إلى أحد النصفين المتقابلين للحكمة ! .
فروجوجين يعرف شيئا آخر عن ناستاسيا ويقره بمائة ألف روبيل ،
ويندفع بصاحبة ثوابه للحصول على المال .

وإذا تذكركم الأحداث الطارئة والضيوط التي تم في ظلها تأليف
الجزء الأول من « الأبله » ، فأننا ندهش لما في تناول دوستويفسكي من
دقة ووثوق ، فالإيماءة المبالغية كصفع جانبا للأمير ، وصفع شاتوف
لستاغروجين وإنحاء زوسينا لعيمتري كارامازوف هي من التعابير
القاطعة التي لا يمكن إحلال تعابير أخرى محلها . وبعد الإيماء ، يسود
الصمت المؤقت ، وعندما يستأنف الحوار يكون أحاسنا بالقيم السلوكية

والصلة بين الشخص قد تبدل . فعندما يشتد التوتر تتجاوز الكلمات الخارجة من الشفاه دورها وتتحول الى حركة بدنية ، كأن تتحول الى صفحة أو قبلة أو نوبة من نوبات الصرع . وتضمن الكلمات سياقها بالقوة الدافعة وبالعنف الكامن فيها ، والإيماءات بدورها مدهمة ، كما يبين من تذبذبها داخل كلمات اللفظة على نحو مختلف عن الواقع المادى عند التعبير بها عن أحداث ابتعدت بعداً كافياً عن لحظة وقوعها ، واتخذت شكلاً قريباً من التضيئة المتفجرة أو الكناية أو الاستعارة المنطلقة من قوة دفع تركيبة المفردات (واننى أقصد التركيبية بأوسع معانيها ومتضمناتها) ومن هنا جاء الطابع المتناقض والمهلوس لتعابير دوستويفسكى عن الأشياء المادية ، بحيث يصعب تصديق هل عبر دوستويفسكى بالكلمات أم بالأفعال ؟ ويؤكد تردداً فى هذا الشأن مدى ما ذهب اليه الحوار عنده من الاقتراب من التشخيص الدرامى ، فمن مقومات الدراما قدرة الكلمات على التحرك ، وقدره للحركات على الافصاح عما يعبر عنه بالكلمات .

وتجاوز بعض أحداث وتعقيدات تالية تخص عائلة جانيا . فحوالى الثانية والنصف مساء ، يصل الأمير مويشكن الى سهرة ناستاسيا ، على الرغم من عدم تلقيه أية دعوة للحضور ، الا أنه انجذب الى الأحداث المضطربة الأشبه بالدرودور . فالجنرال أبانشين وتوتسكى وجانيا وفريديشكو وضيوف آخرون ينتظرون على أحر من الجمر القرار الذى سيتدخله ناستاسيا عن الزواج . اذ يقال ان روجوجين ينتقل خلسة داخل المدينة ، ويقدر الطويل باحثاً عن بعض المال ، ويمثل بيت ناستاسيا الطابع الذى تميز به دوستويفسكى ويصلح لتقديم العروض المسرحية ، اذ يبدو كأنه لا يضم أكثر من جدران ثلاثة ، الى جانب انفتاحه للاقتحامات الطائشة لروجوجين أو لغزوات الأمير الصامتة . ويقترح فريديشكو للتغلب على الوقت العصيب إقامة مباراة جديدة وشديدة الامتاع ، (وكانت هذه المباراة تجرى فى الواقع بين الفينة والأخرى أبان ستينات القرن التاسع عشر) ، ويطلب من كل ضيف بالتناوب قص أسوأ فعل أقدم عليه فى حياته . • ويلاحظ توتسكى « أن هذه الفكرة الغريبة ما هى الا وسيلة مبتكرة للمفاخرة والتباهى » ويسحب فريديشكو الورقة الأولى فى المسابقة ، ويقص حكاية حادثة « سرقة تافه سمع فيه لنفسه بالقاء اللوم على خادمة سيئة الحظ ، وكانت هذه الفكرة (التيام) من لوازم دوستويفسكى ، اذ عادت الظهور فى مظهر أكثر إثارة للاشمئزاز فى رواية المسوس . وبعد ان استثير أبانشين عندما وعدت ناستاسيا بكشف سر خصاص من حياتها قص حكايته . وهى حكاية مستمدة على نحو لا يقبل الشك من رواية بوشكين

« ملكة البستوني » ، والتي تأثرت بها رواية دوستوفسكي السابقة « المقامر » ، ويعترف توتسكى بعد ذلك بدعابة قاسية أدت على نحو غير مباشر الى موت صديق يافع ..

وتساعد الحكايات الثلاث على تليد غيوم الصراحة الهستيرية التي ستقربنا من أعظم ذروة تخطر على البال ، انها صور مجازية وقاملات مصغرة لمتناول دوستوفسكى الكبير لقضية الخير والشر في عالم الرواية ، ويسر له ذلك سد فجوة فراغ الأحداث الذي لا مفر من وقوعه ، بيد أن توتسكى يعد أن فرغ من حكايته حل الدور في المباراة على ناستاسيا ، وبدلا من أن تروى حكايتها فانها أثرت استجابا. مويشكن بطريقة صريحة مباشرة :

« هل أتزوج أم لا أتزوج ؟ اننى سأستجيب لقرارك مهما كان . واصبر وجه توتسكى ، وأصيب الجنرال بالخرس ، ودمش جميع الحاضرين ، وعمدوا الى الصمت . وجلس جانبا ملتصقا بكرسیه .

وما أشبه الفقرات المثورة بين سطور الحوار بالفقرات المختلة التي تتخلل المشاهد المسرحية ، والتي تساعد على تثبيت المفطلين في موضعهم . وكما قال مرشوفسكى : « الحكاية شيء والنص شيء آخر . ولكن بالامكان القول بأن ما يكتب بالأحرف الصغيرة بين السطور أشبه بالتحاليم الارشادية في الدراما . فهي التي تقدم للمشاهد ، ومن المقومات التي لا غنى عنها للمسرح ، عندما يدخل الممثل أو يبدأ في الكلام فتبدأ المقطوعة التمثيلية (٢) » .

وتسأل الأمير بصوت خافت : « تتزوجين من ؟ » . فقالت ناستاسيا : « جرافيلاردليونفتش ايفولجن » وكان صوتها ينم عن التصميم وعدم التحيز . ثم مرت ثوان قليلة من الصمت التام . وجادل الأمير الكلام ، ولكنه عجز عن نطق الكلمات ، وكان ثقلا كبيرا . وضع فوق صدره كاد يخنقه .

فهمس في النهاية ملتفتا أنفاسه بصعوبة : « لا .. لا تتزوجيه » . وشرحت ناستاسيا موقفها فقالت انها قد وضعت مصيرها في يد الأبله ، لأنه أول انسان قابلته وهب باخلاص حقيقي للروح ، وعلى الرغم من الأهمية الأساسية لهذه العبارة للمفارقة التي استندت اليها الرواية (المساواة بين السذاجة والحكمة) الا أن الجهر بها بدأ بعيدا

من الانصاف . اذ يعد جانب الفضل عند ريجوجين مقابلا لشمائيل مويشكن ، ويكاد هذا التقابل يقترب من الاطلاق ، ويعنى اسمه الأول باللغة الروسية « عذراوى » . وبعد ان استمعت ناستاسيا الى نصيحة الامير تخلت عن وعدها . فهى لن تتزوج ثروة توسكى ، ولن تقبل لألى الجفرال ابانشين . « وساتنازل عنها لكى يهديها الى زوجته ! » رغدا ستستهل حياة جديدة :

« وفى هذه اللحظة يرن جرس الهواة بعصبية دالة على الغضب ، ويسمع طرق شديد عليها يتشابه تماما هو والطرق الذى أزعج الصبية فى بيت جانيا اثناء فترة بعد الظهيرة : « ٢-٢هـ » . فلقد بلغت الذروة فى نهاية الامر وكانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنصف » . هكذا صاحت ناستاسيا فيليبونا : « أرجوكم الجلوس ، أيها السادة : غفلة شىء ما وشيك الحدوث » .

فالأحداث التى بدأت فى الساعة التاسعة من ذلك الصباح تتحرك نحو حل ميلودرامى لعقبتها ، أما ما يتبع فيستحق اعادة القراءة بدقة وأمعان لأنه يعد من أعظم الأحداث اتصافا بالروح المسرحية فى الرواية الحديثة .

يدخل ريجوجين فى صورة وحشية وكأنه مصاب بالدوار . فلقد احضر معه المائة ألف روبيل ، ولكنه يقوسل الى ناستاسيا فى موقف شبيه بمن « ينتظرون الحكم بالاعدام » وتعتقد ناستاسيا ان مطلبه الغشيم يتسم بطابع الاخلاص ، لأنه يمثل الماركة المسجلة للهوس الجنى الذى يخضع له كل من توتسكى وابانشين ، ولكنه يغلفه بخلاف براق من حلو الشمايل ، واتخذ نقد دوستويفسكى الاجتماعى فى هذا الموقف طابعا اشد ، لأنه جاء مضمرا . وتستدير ناستاسيا الى جانيا ، وتشعر بالغبط من مظهره الدليل لجلوسه مشلولا فى كرسيه ، ولكى تضخم من بشاعة ادعان جانيا للزيجة المقترحة ، فانها تصف نفسها « بخليلة ريجوجين » وتعرب عن دهشتها وتساءل « ولماذا لم يتقدم لخطبتى ايضا حتى فريديشنگو . ولكن هذا « الجلف » له عين نفاذة ، فقد أخبرها بهدوء « ان مويشكن قد يقدم على هذه الفعلة » ولقد اصاب القول ، اذ تقدم الامير طالبا خطبتها :

« ارى ان هذا المطلب يشرفنى ، ولكنى لن اشرك ، فانا لا شىء ، فلقد قاسيت ، ومررت بجهنم وخرجت منها طاهرا ، وهذا يعنى الكثير » .

وترد عليه بسرعة : « ان مثل هذه الافكار منقولة عن الروايات ، وأن ما يقال عن احتياج مويشكن الى معرصة أكثر من حاجته الى زوجة

قول صحيح ، ويجب أن تكون حاسما ، غير أن ما قالته لم يلحظ في خضم الصخب المتصاعد . ولجأ دوستوفسكى لتثبيت عرض الأمير الى وسيلة غدت مبتذلة حتى في الميلودراما الدارجة المعاصرة . فقد أخرج الأبله رسالة من جيبه ، وبعد أن كان في الصباح مضطرا الى استئانة ٢٥ رويل من آل ابانشين ، كشف أنه وريث لثروة هائلة . وعلى الرغم من أن الخبطة يتعذر الدفاع عنها - عقلانيا - أو ارجاعها الى احبوبة الرواية ، الا أنها نجحت بفضل تكشف الأحداث المحيطة بها . فلقد اتسم الجو بتطرفه وبالفوضى التي تقترب من بلوغ الحدود القصوى للسلوك مما أدى الى تقبلنا تحول المدم الى أمير ، وكأننا نشهد أحد المشاهد في مسرح دوار .

وتتوقد ناستاسيا في نوبة تجمع بين الضحك والشعور بالكبرياء والهستيريا . وحافظ على التفريق بين مختلف ظلال المشاعر خلال الموقف برمته ، فقد احتدم غيظها وخرجت عن طورها ، وتظاهرت بالابتهاج لأنها ستصبح أميرة بمقدورها الانتقام من توتسكى أو عدم مرافقة الجنرال ابانشين الى الباب . ولا يجارى دوستوفسكى في براعته في هذا النوع من المنولوجات شبه الهائية ، والتي يتراقص فيها الأسميون حول أرواحهم ، وأخيرا يتمكن رودجين من الفهم ، ولا يمكن الخطأ في تقدير مدى اخلاصه واشتهائه لناستاسيا .

ففرق يديه ، وإنبعثت صيحة من أعماق روحه .

فقال للأمير : « سلمها بالله عليك ! »

ويدرك مويشكن أن افتتان روجوجين هو الأقوى ، وأنه من الناحية الفيزيائية أصدق من تعلقه بها ، ولكنه يخاطب ناستاسيا مرة أخرى :

« انك تتمتعين بالكبرياء ياناستاسيا فيليبوفنا ، ولعلك عانيت كثيرا بالفعل مما جعلك تتخيلين نفسك امرأة مذنبية من الميئوس منه تكفيرها عن خطيئتها » .

ولكن لعل ذلك ليس كذلك . ان احساسها بالخسة انما يرجع الى ضخامة ملفها (أو وفرة الوقائع الموجهة ضدها) . ويدهش الأمير ويتساءل الا يصبح القول بأن الكبرياء لا تحقق اخلاص متعة الا عند الشعور بلعن الذات ، وبذلك مس مويشكن أحد الموتيقات الرامزة في سيكولوجية دوستوفسكى ، ويساعد وضوح ملاحظته ونقائزها على انتشال ناستاسيا من انتشائها من الابتعاد عن العقل . وتقفز من الكنية :

وصاحت : « هل اعتقدت اننى اقبل عرض هذا الطفل الطيب لكى
ادمير حياته . هل حدث ذلك ؟ لعل هذا الأسلوب هو أسلوب توتسكى
ولكنه ليس أسلوبى . فهو مفتون بالأطفال » .

وهنا تشير بقسوة خبيثة الى أن توتسكى قد كشف عن اهتمام
شيقى بها عندما كانت فتاة صغيرة . وبعد أن صرحت بعدم شعورها
بأى استحياء باقى ، وأنها كانت محظية لتوتسكى ، فانها تأمر الأمير
بالزواج من أجلايا . ولم يذكر لنا دوستوفسكى كيف اهتدت الى هذه
الفكرة ؟ فهل هى تستسلم بقلب صاف برىء لبعضها لجانيا ؟ أم هل هى
سمعت شيئا ما عن الانطباع الذى تركه الأبله عند آل ابانشين ؟ لسنة
ندرى . ولكننا نقبل حقيقة أنه فى خضم الأحداث يمر شخصان الرواية
بلمحظات يشعرون خلالها بالمقدرة الكاملة على الاستبصار ، وتكشف
الكلمات المنطوقة عما خفى من أسرار .

ويقتنع روجوجين بأنه كسب المباشرة ، ويستعرض نفسه أمام
ملكته ، بعد أن انقطعت أنفاسه من تأثير الاجهاد والاشتهاء . ويكى
مويشكن ، وتسمى ناستاسيا للتخفيف من أشتجانه بأضفاء صورة
درامية على خستها . ولكن عليها أولا أن تصفى الأمور هى وجانيسا
وأولياء نعمته . فلقد كانت تزحف من خلال مثل هذا الحمق الروحانى
فى تلك الليلة الليلية بحيث بات عليها ارغام شخص آخر على الزحف
بحسبه . وستقذف بسبلغ المال الذى قدمه روجوجين (١٠٠.٠٠٠ روبل)
فى النار ، فاذا استطاع جانيسا التقاطها فانها ستكون من نصيبه .

لقد استحضر دوستوفسكى الحد الأقصى لقوة الكلمات ، ونجح
فى هذا المشهد بأشعار القارئ بالغيط ، ولعل جنود هذا المشهد تمتد
الى بالاد شيللر (*) . ومما يثير الدهشة أن يتشابه هذا المشهد هو
وحادث وقع بالفعل فى أحد بيوت الهوى فى باريس فى ستينات القرن
التاسع عشر . فلقد استقبلت هذه السيدة أحد المعجبين الذين تزدريهم ،
وطلبت منه تأليف فريق من الأفراد الراغبين فى مضاجعتها والقادرين
على دفع ألف فرنك ، وأن تستمر المضاجعة طوال فترة اشتعال النار .

ويصاب ضيوف ناستاسيا بالذهول من جراء هذه المحنة كنههم
نرموا مغناطيسيا ، وعجز ليبيديف عن السيطرة على نفسه ، الى حد
تهديده بوضع رأسه كلها فى النار ، وصباح : « ان لدى امرأة عرجاء
و ١٢ ولدا ، ومات أبى من الجوع فى الأسبوع الماضى » . وكان هذا

الاعتراف كاذبا ، ولكن صوته تشابه ونواح من حلت به اللعنة . ووقف جانبا مشدوها وعلى وجهه ابتسامة حمقاء تعلو شفقيه الشاحبتين الأثيبه بشفاة الموتى . والوحيد الذى شعر بالتهلل هو روجوجين . فلقد رأى فى هذا المذاب دليلا على وحشية روح ناستاسيا وشذوذ سيطرتها وتمسيدها . وعرض فردشنيكو التقاط الأوراق المالية من النار بأسنانه . وشاعدت شدة اتصاف هذا الاقتراح بالحيوانية على تأكيد وحشية أخلاقيات المشهد وسيكولوجيته . ويسعى فريديشنيكو لجذب جانبا ناحية النار ، ولكن جاتيا يدفعه جانبا ، ويشرع فى مبارحة الغرفة ، وبعد أن خطا خطوات قليلة أغشى عليه . واستعادت ناستاسيا رزمة الروبيلات ، وأعلنت منحها له . ويقترب الفصل والامه من النهاية (ولقد بنيت نظرياتنا فى الدراما على القرابة الجذرية بين كلمة دراما وكلمة ألم) وتصيح ناستاسيا : « هلم نصرف يا روجوجين ، والى اللقاء أيها الأمير . لقد رأيت رجلا لأول مرة فى حياتى » .

ولقد طرحت هذه العبارة متحدية الغاية التى أسمى إليها . فليس هناك مثل آخر فى الرواية أقدر على إثبات أوصاف الاعتقاد على الترجمات فى أى بحوث جادة ، وابتعاده عن تحقيق الهدف . فلقد ضمت كل من ترجمة كونستانس جارنيت (من الروسية الى الإنجليزية) والترجمة الأخرى التى أشترك فيها ثلاثة من الأعلام (*) العبارة الآتية : « لقد رأيت رجلا للمرة الأولى فى حياتى » وهذه الترجمة تفى بالغاية بقدر كاف فهى تدل على أن ناستاسيا قد اعترفت بتقديرها للأمير مويشكن . وبالمقارنة يبدو الأسميون متوحشين وغير كاملين . أما القراءة البديلة (التى تعرفت عليها من أحد العلماء الروس ، فانها تقدم متضمنات اخصب وأكثر تناسبا والمعنى . ففى هذه الليلة الفظيعة ، شاهدهت ناستاسيا رجلا (بالمعنى الحرفى للكلمة) لأول مرة . فلقد شاهدهت النبالة والفساد فى أقصى حالاتهما ، وتعرفت على مدى الامكانات الكامنة فى الطبيعة البشرية .

وتتوقع ناستاسيا وروجوجين وسط صخب تحيات السواد : ويهرع مويشكن خلفهما ، ويقفز الى زلاجة ويقودها وراء الترويكات المنطلقة . ويعمد أبانشين الذى بذات روحه الماكرة فى التمعن فيما قيل عن ثروة الأمير وتلميحه لناستاسيا المتعجزة بأن عليه أن يتزوج أجليا يعمد الى السعى عبثا لثنيه عن عزمه . وتخف الضروءاء وتتراجع القوضى . وفى أحد التذييلات فى الفجر الباكر ، وكانت هذه عتاة

(★) Mousset و Luneau, Scholezer (من الروسية الى الفرنسية)

تميز بها الاخراج المسرحى الرومانتيكى يرى توتسكى وبتيستين وهما
يغيتمان على وجهيهما متوجهين الى بيتيهما ، ويتحدثان عن مسلك
ناستاسيا المتطرف . وعندما يسدل الستار يرى جانينا مستلقيا على
الأرض ، ويجانبه الأوراق المالية المتفحمة ، ويتسابق الأبطال الثلاثة
للدراما فى طريقهم الى ايكاتيرينوف ، ويخفت صوت أجراس الترويك
على البعد .

هكذا كانت الأربع والعشرون ساعة الاولى لمويشكن فى سان
پترسبورج ، وأضيف السؤل دون سمى لنحكم بهل تعد الفكرة التى
سأذكرها مناسبة أم لا ، بأن هذا الجزء من الأبله قد كتب اثناء اصابة
الروائى بنوبتين عنيفتين من نوبات الصرع .

وتثبت اية قراءة جزئية للنص أن دوستوفيسكى كان يعتقد أن
الصيغة الدرامية هى اقرب الصيغ الى حقائق الموقف الانسانى .
وسأحاول للتهوين من هذه المسئلة أن أبين كيف أدرك منظوره التراجيدى
من خلال استراتيجيات الميلودراما وأعرافها . غير أن الميول الأساسية
واضحة فى هذا الجزء الأول من رواية الأبله . فلقد ثبت أن الحوار
كانت له الأولوية عند دوستوفيسكى الذى امتدئ بالمثلى الى ذرى
الاييسود (مع استعمال مصطلح المين تيت) فى كل من بيت جانينا
وسهرة ناستاسيا قدمت عناصر الحركة الدرامية والإيلافة ، وكان بينهما
هوية . وبمقدورنا أن نكتشف وجود كورس ومدخلين رئيسيين وإيماءة
مقصادة (الصفة والمحنة التى ولدتها النار) ومخرج ابتدع لكبح
جساح القوة الدافعة للدراما بأقصى حد يمكن بلوغه . وفى مباشرة هذه
الرواية واكتمال حيويتها (التى يميل النقاد الروس الى تنبيهنا اليها) ،
فإنها لا تماثل الامتياز فى التعبير الشفوى ، فالحوار عند دوستوفيسكى
يُنظر الحساسيات والتقاليد فى المسرح ، ويلاحظ مرشوكوفسكى (٣)
« انه فى بعض الاحيان يبدو وكأن دوستوفيسكى لم يكن يكتب تراجيديا ،
ولعل هذا يرجع الى أن المظهر الخارجى للسرد الملحمى ويعنى السرد فى
الرواية ، كان بالصيغة الأسلوب السائد فى أدب عصره . وايضا لعدم
وجود مسرح تراجيدى يتناسب مع عظمة مبدعاته . والاكثر من ذلك ،
لعدم وجود متفجرين قادرين على تقديره » . ولأن اختلف فى كل ما قاله
مرشوكوفسكى الا فى استعماله لمصطلح « السرد الملحمى » .

وأدت استماتة دوستوفيسكى بالأساليب الدرامية واستاذيته
فيها الى عقد مقارنة بين عبقريته وعبقرية شكسبير . ويالها من مقارنة

(٣) نفس المصدر .

من الصعب التمسك بها ما لم يبدأ الناقد بالنتيجة ثم يتراجع الى البداية ، ويناسب الاختلاف الهائل في المادة الفنية الوسيطة (بين المسرح والرواية) . أما ما بوسعنا أن ندرکه ضمنا فهو أن دوستوفسكى قد حقق اعتمادا على تناوله الخاص للمصيح الدرامية مواقف تراجمية مشخصة ودرجات من الاستبصار في الدوافع الانسانية تذكرنا بالنتائج الشكسبيرية أكثر من تذكرتها لنا بالروائيين الآخرين . وإذا التزمنا بالمتركز على عدم القدرة على مقارنة الشعر الشكسبيرى والنثر عند دوستوفسكى سيكون بمقدورنا القول بأن الصوار عند الكاتبين كان السبيل الأساسى لتجسيم الرؤية الفنية . وتعد المقارنة بشكسبير من المقارنات التى كانت ستصادف هوى عند دوستوفسكى . فلقد كتب فى مذكراته عن رواية المسوس بأن واقعية شكسبير ، مثل واقعيته ، لم تكن مقصورة على مجرد محاكاة عالم الحياة اليومية . « فشكسبير نبى أرسله الله لكى يعرفنا سر الانسان والروح الانسانية » وليس من شك أن دوستوفسكى قد قصد بهذه الاشارة تصويره لنفسه . ويساعد التباين بين هذا الرأى وتنديد تولستوى بشكسبير على الاستنارة من كل ناحية .

ويتماثل فى الصلاحية للتشبيه - ولا أكثر من ذلك - ما يقال عن وجود تماثل بين دوستوفسكى ورأسين . فمن الحق القول عن الكاتبين كليهما انهما عبرا من خلال الافعال الدرامية والبلاغة الدرامية عن حدة البصيرة فى الظلال المختلفة للوعى وتعددية اشكاله . نعم لقد جسم رأسين دوستوفسكى تجسيدا مشخصا علمهما الفذ بالنفس وكانا قادرين على التعبير عن فروضهما عن القنعة اللاشعور اعتمادا على الصدام بين العقل وحججه .

واستمدت هذه المقارنات سلطانها غير المكتمل من ادراك وجود قيم ومعان وأحداث جارية من نوع انقراض من أدب الغرب ، بعد أن ولّى عهد التراجميدى الانليزابيثى والكلاسيكية الجديدة ، وظهر فى روايات دوستوفسكى . وبالمقدور درج اسمه بين « الدراميين » فى التراث العريق . فله توافر له استعداد لا يخطئ ولا ينضب لمعرفة الفكرة الدرامية ، وضخى بالمطالب الصغرى للاحتتمالات التى تتفاوت بين الصحة والبطلان فى سبيل وحدة الحركة الدرامية . وواصل سيره وهو يشعر بالتسديد وعدم المبالاة باللامحتملات الميلودرامية والمصادفات وجسامية الوسائل التى سيتبعها لبلوغ هدفه ، إذ كان ما يهمه هو الحقيقة وروعة التجربة على ضوء حرارة الصراع ، وكانت وسيطته الفنية الدائمة هى الانصاف المباشر والحوار بين روح وأخرى أو نفس وأخرى .

من ناحية البناء ، تعد رواية الأبله أبسط روايات دوستوفسكى .
 فهي تتبع مخططا واضحا ، ابتداء من التمهيد الى نبوءة مويشكن وحتى
 حدوث جريمة القتل الفعلية . فالرواية تطرح على نحو نموذجى مباشر
 المعضلة التقليدية للبطل المأسوى . ونرى فيها الأمير يجمع بين السذاجة
 وارتكاب الذنب ، ويعترف لايفجينى ياغلوفتش : « انى مذنب ، وأعرف
 ذلك . أعرف ذلك » . ولا يستبعد أن أكون قد أخطأت فى جميع الجوانب
 - ولا أدري كيف - ولكنى أخطأت ولا شك فى ذلك » . و « جريمة »
 مويشكن هى اغرامه فى الحنان ، ومن ثم تكون هناك شفقة عمياء ،
 ذراينا الأمير يحب كلا من أجلايا وناستاسيا ، وإن كان حبه لا يتركز
 على أية واحدة منهما . ولقد انبهر دوستوفسكى بفكرة قسمة الحب على
 ثلاثة شخوص باعتبارها ترمز الى ما فى الأشياء من انصراف مأسوى ،
 ولقد طرحت هذه الفكرة كاهبوكية محورية لرواية المهان والجرح (ويعتبر
 هذا الكتاب من جملة وجوه تمهيد لمخطط رواية الأبله) . وتكشفت هذه
 الفكرة على نحو اكمل فى رواية الزوج الأبدى ورواية المسوس والاخوة
 كاراسزوف . اذ اعتقد دوستوفسكى أنه بالاستطاعة النوقوع فى حب
 شخصين ، وأن يتصف هذا الحب بقوته الجارفة ، وعلى نحو لا يستبعد
 فيه حب أى شخص لحب الشخص الآخر ، ولم يتصور وجود أى انحراف
 فى هذه الحالة ، بل رأها تصعيدا للقدره على الحب . ولكن لو صح
 أن مستوى الففران لا يتأثر اذا تفرق على نطاق واسع ، الا ان الامر
 يختلف فى حالة الحب .

وترتبت صعوبات ملحوظة على عرض هذه الجوانب فى شكل
 درامى ، وفى شكل تقتصر فيه الوسيلة على الكلام المباشر والافعال
 الملموسة المحسوسة . فعندما سمى دوستوفسكى لموضعة طبيعة حب
 مويشكن وعندما اراد تحديد الافعال الدرامية المناسبة للتعبير عن ذلك ،
 فإنه فصل هذا الحب عن جذوره المادية . وجسدت رواية الأبله الحب ،
 وإن كان هذا الحب ذاته عند البطل لم يتحول الى حب جسدى . وفى عدة
 نقاط من الرواية ، اقترب دوستوفسكى من الاعتراف لنا بطريقة مباشرة
 بمرض مويشكن وعجزه عن الاحساس الجهنى بالمعنى المألوف ، غير أن
 زوافد هذا المعنى سمح لها بالافلات من درايثنا ومن دراية الشخص
 الآخرين . فلقد أخذت أجلايا وناستاسيا فى لحظات مختلفة بناحية
 القصور عند الأمير ، ولكنهما فى احيان أخرى لم يشعرا بذلك ، وتصورا

احتمال الزواج مسألة بينة بذاتها . ويزداد التناقض تعقيدا بالربط بين مويشكن والمسيح . وموتيف التنبؤ ضرورى لهذا الارتباط ، ولكن اذا اريد ادراكه ادراكا كاملا ، فسيتعين علينا الا نعلق عدم ايماننا بما فهمناه من احبوكه الرواية . وكما ذكر هنرى ثرويا (*) فى كتابه عن دوستوفسكى ، فان عجز الأمير الجتسى لم يطرح من ناحية عواقبه الشبقية بقدر طرحه من خلال العجز فى الناحية العملية : « فعندما يحاول فعل أى شئ فإنه يخطئ » . ولم يعرف كيف يتكيف مع الأوضاع والظروف الانسانية ، يعنى لم ينجح فى اثبات وجوده كإنسان » .

ويعرض الموقف مشكلات تقنية وشكلية لم توفق رواية الأبله فى حلها حلا كاملا ، ولقد سبق أن امتدى سيرفانتز الى حل اقرب الى الاقتناع بحق . فالطبيعة العذرية (الاقلاطونية) لحب دون كىخوته ليست نموذجا للصرمان ، ولكنها نموذج للالتزام بالفضيلة فى الناحية العملية . فاللاواقعية التى تنقسم بها صلات دون كىخوته بالكائنات البشرية الأخرى هى الوسيط الموجب للحكاية ، ولم تكن مبدءا سحرى ، كما هو الحال فى رواية الأبله ، يقم بتعسف فى بناء الرواية . وعدم دوستوفسكى بالذات الى التحدى فى رواية الاخوة كارامازوف . اذ يمثل التحول من الرهينة الى مواجهة العالم المقابل لها كإيماءة بما حدث له من تحول سيكولوجى ، اذ انتقل من التعفف الى محاولة اثبات فحولته الجنسية ، وعندما جمع بين صفة الراهب وصفة الإنسان ، فإنه يكون بذلك قد مثل لنا الانسانية ، من شتى أبعادها .

واستمر دوستوفسكى فترة طويلة عاجزا عن الانتهاء الى النهاية المناسبة للأبله . وفى أحد المخططات التى وضعها زوج ناستاسيا بمويشكن ، وفى مخطط آخر ساقها الى الهروب الى إحدى المواخير فى ليلة الزفاف . وفى مخطط ثالث ، تزوجت من روجونين ، وإن كانت فى مخطط آخر تصادقت هى وأجلابا ، وساعدت على تزويجها من الأمير ، بل وهناك بيانات تدل على أن دوستوفسكى قد فكر فى احتمال تحويل أجلابا الى خلية لمويشكن . وقدل هذه الاحتمالات المترددة على مدى تحرر مخيلته ، وبينما اتصف تولستوى بالاعتماد على معرفته الشاملة ، وسيطرته المطلقة على شخصه ، وكأنه يحاكي تمكّن الله فى الإنسان ، بدا دوستوفسكى شائنه فى ذلك شأن جميع الكتاب التراميين الأضلام وكأنه يصفى بالذنه الداخلية لدينامية الأحداث الخفية التى لا يمكن التنبؤ بمصيرها . وعندما نتابعه من خلال مذكراته نلاحظ أنه صنع لحاواراته

(*) صاحب كتابين مهمين عن تولستوى ودوستوفسكى (Troyat)

ومواجهاته بالتطور اعتمادا على قوانين تكاملها وامكاناتها . ولقد سبق أن تحدث ميكلانجلو عن تحرير الشكل من ربة المادة الرخامية التي تعد جزءا لا يتجزأ منه « وما تراءى لى كبدرة المادة وتلايفها التي لا يمكن أن تدرك » ، بدت لدوستوفسكى على نفس النحو الطاقات والتوكيدات الكامنة فى الشخصية الدرامية ، وفى بعض الأحيان ، يظهر التفاعل بين القوى بمظهر متحدر يشعرنا بوجود تناقض ما فى مقصد الفنان (مثلا هل كانت الظهور الممددة فى كنيسة المديتشي ، والتي تركت دون اكتمال ظهور رجال أو نساء ؟) وعندما نعيد قراءة احدى روايات دوستوفسكى يحدث شئ شبيه بما يحدث عند مشاهتنا المسرحية مألوفة لنا من عهد بعيد فى اخراج حديث ، ويتجدد الاحساس بغير المتوقع .

وهكذا يكون التوتر فى أى مشهد عند دوستوفسكى مستمدا من تضمنه بدائل من القرارات والتفاعلات بين الأشخاص . وبدت الشخص من صورة رائمة وكأنها متحررة من ارادة خالقها ومن حدودنا ومعرفتنا المسبقة . ولنلق نظرة الى الحادث الذى جرى فى بيت ناستاسيا عندما التقى هناك الشخص الأربعة الكبرى لقاء حاسما ، ونقارنه بالرياعية الكبرى فى ذروة احدى روايات هنرى جيمس (*) .

ولقد أشار احد النقاد الكبار (**) فى تفسيره المميز لهذه الرواية الى اللقاء بين ماجى وشارلوت فى شرفة «فونر» ، وأتباعه فى صورة سافرة لنفس النظام المتبع فى المشاهد المسرحية ، ولقد أصاب عندما أشار ببراعة فائقة الى ما فى تخطيط هذه الرواية من اقتصاد ، والمخ الى الأصوات الخفيفة للطوقس الكنسية ، التي زأدها جيمس عمقا بإشارته المستقرة الى ضيافة المسيح فى حديقة أخرى ، وهناك نطاقات رائعة تصلح للمقارنة بما حدث فى رواية الأبله . وفى كلا المثالين تشبك امرأتان فى مبارزة تتوقف حياتهما على نتيجتها . وفى كلا المشهدين ، أثبت الرجلان المتراهنان وجودهما فى صورة بيئة واضحة ، وأن كانا قد وقفوا مشدوهين . فلقد حددا الطلبة التي ستجرى فيها المباراة ، كأنهما يقومان بدور شاهدى المباراة اللذين أرغما على النهوض بهذا الدور ، وأن وجب عليهما التزام الحيطة ، نعم لقد اعد الروائيان مسرحهما يعناية فائقة ووصف جيمس حالة ماجى العقلية بأنها « أشبه بمثلية تشعر بالاجهاد » ، وأشار الى الشخص بأنهم أشبه بأفراد يجرؤن برؤية لاحدى المسرحيات . وزاد من تكثف المشهد وما يتضمنه من محاكاة نفع المراتين للقاء خارج نافذة مقابلة تشاهدان من خلالها الرجلين ، فلقد صمم الفصل بحيث

يتركز على الازدواج بين النور والظلمة ، وراينا المخاطفة المطواعة المتألقة خارج القفص ، تندفع من عالم النور والتائق الى نطاق الظل ، ولح دوستويفسكى الى نفس الاستقطاب ، فراينا أجليا مرتدية « رداء خفيفا » ، بينما كانت ناستاسيا تليس ثوبا أسود قاتما ، من أعلى رأسها الى أخمص قدمها (وهكك صدام مماثل شاهدناه بين الوحش والشقرة ، يحدد الصراع فى مشهد الذروة من رواية بيير لميلفل . وفى هذه الرواية أيضا نرى أربعة أشخاص وضعوا جنباً الى جنب فى موقف حاسم) . ويمطى هنرى جيمس عليه قائلًا :

« فى هذا المشهد يهيمن خلال هذه اللحظات العاصفة الأشبه بالدوامة الافتتان بالوحش . انه الاغراء عن طريق الممكن الرعب الذى شاهدنا إندلاعه المياغت خشية أن يتماذى ويتقدم أو يتراجع على نحو لا يمكن تفسيره » .

ولكن بينما راينا ماجى (عند جيمس) لا تتزحزح قيد أنملة عن الاخلاص ، وتتجنب : الوحش) ، كانت ناستاسيا وأجليا تستسلمان « لغواية الممكن وأهواله » . فلقد إهانت كل منهما الأخرى ارتكانا الى انصاف الحقائق التى لا يمكن التراجع عنها الا يدفع ثمن التعرض للتهلكة .

وتغير مزاج ناستاسيا بغتة خلال المشهد ، فتنقل من الحدة الى التسلية ، ومن الشجى والأسى الى الغضب الجنونى . وينقل دوستويفسكى التقلبات العديدة للمكانات الكامنة فى اللقاء ، ويدفعنا الى ادراك احتمال تحولها الى عواقب شتى . فليما أدت العبارات الطنانة العنيفة الكامنة وراء الكارثة الى المصالحة اعتمادا على اجراء عملية ملتوية فى نهاية المطاف ، وعندما يحتدم الصراع وتتشابه الارادات يلعب الحوار الدور الرئيسى . ولكن علينا الا نمنى الاصوات الخافتة الأخرى ، والتى أثبتنا دوستويفسكى فى المسودات المتعاقبة ، والتى استمرت الشخصى ترددها فى تحررها (لقد وصفنا الرواية بأنها نص صى من نصوص الحياة - ألم نفعل ذلك ؟) .

فلقد جاءت أجليا لكى تعرف ناستاسيا أن تعلق مويشكن بها من باب الشفقة قحسب :

« عندما سألته عنك أخبرنى بأنه توقف منذ أمد بعيد عن الولوج بك ، وأن مجرد تذكرك يعذبه ، ولكنه يشعر بالأسف لحالك ، وأنه عندما يفكر فيك يتمزق قلبه . وكان ينبغي أن أبلغك بأننى لم أقابلنى حياتى انسانا يتشابه مع فى نبله وبساطته وجدارته بالثقة بلا حدود . وفى

ظني ان اى انسان يستطيع خداعه اذا شاء ، وانه يغفر على الفور كل من يخدعه ، وهذا ما يعنى الى « » .

ورغم ان حبها للأمير قد تكشف اثناء نوبة الصرع التي داهمتها في بيت ابانشين ، الا انها اعلنت ذلك رسميا للمرة الاولى فيما بعد وجاءت الأصداء التي تذكرنا ب خطاب أوتيللو لأعضاء مجلس الشيوخ في روما متعددة ، فلقد كتب دوستويفسكى في ميسوداته أن اعلان أجليا لحبها فيه شيء ما من سذاجة أوتيللو ونقائه . غير ان السذاجة في الحالتين قد اقتريت من فقدان البصيرة . اذ كان انخداع مويشكن بنفسه أشد من انخداعه من الآخرين ، وقد أدى انفصال الحب والحنان عنده ، وعدم استمراره ، الى تعزيز نقاء تصور أجليا له . وتذكر ناستاسيا ذلك وتستغله بذكاء متوقد . ومن هنا يجيء اصرارها على وجوب استمرار أجليا في الكلام . وتخمن احتمال اندفاع الفتاة (أجليا) غي الكلام مع نفسها ، وازدياد حرارة انفعالها الى ما يشبه الحمى التي لا يعرف سببها . وتقع أجليا في الفخ الذي نصبه لها صمت ناستاسيا . فلقد هاجمت خصوصيات حياة ناستاسيا ، واتهمتها بأنها تحيا حياة خائفة ، وسمح هذا الاندفاع الذي لم يأت في وقته المناسب والأشبه بتعثر أحد طرفي المباراة لناستاسيا بالانتقام . فلقد طعننها طعنة خاطفة : « وانت ألا تعيشين حياة تافهة ؟ » .

وينقل هذا الموقف للصدارة النقد الاجتماعي الكامن ، وان كان لم يكتل في الأبله . فلقد عزت ناستاسيا نقاء أجليا الى ثرائها والى الطبقة الاجتماعية التي انحدرت منها ، وبذلك تكون قد أشادت - ضمنا - التي أن خطتها ترجع الى أسباب اجتماعية . واندفعت أجليا من أثر الغضب التصاعد ، وبعد أن أدركت أنها لم تعد تقف على أرض صلبة التي التلويح باسم توتسكى لغريماتها . وأنشدت توجهت مشاعر ناستاسيا وتحولت الى غضب ، ولكنه الغضب الخاضع للعقل ، وما ليثت أن سيطرت على المحاولة . وصاحت أجليا : « لو أنك حرصت على العيش كامرأة شريفة لما زادت منزلتك عن إحدى الغسالات » . ويوحى الأثر الرنان لكلمة غسالة بالروسية الدارجة بأن اختيار دوستويفسكى لها في مذكراته كان مقصودا للدلالة على وحشية انقضاخ أجليا وتعمدها اختيار هذه الكلمة بعينها ، ولعلها كانت تساوى بين هذه الحالة وفكرة الباخورة . فلو أن ناستاسيا اتصفت بالأمانة لقامت بدورها كاملا . وتزداد شدة الخطبة الموجهة اذا تذكركم ان ناستاسيا ذاتها قد تنبأت بأن تصبح غسالة اثناء مرحلة الوحش الذي صاحب هروبها مع روججين .

ولكن أجاليا تجاوزت كل حد . وصاح مويشكن وهو يشعر بياس عميق : « كفى يا أجاليا . أن هذا بعيد عن الانصاف » وجاءت صيخته كأنها إشارة بانتصار ناستاسيا . وبعد أن اكتمل تجسيم الموقف الذى يتركنا دائما فى حالة ذهول ، أضاف دوستويفسكى فى الجملة التالية : « بأن روجوجين لم يعد يبتسم الآن بل جلس مصغيا وذراعا ملتفتان حول جسمه وشفاته مطبقتان » . وبعد الوحزة التى وخزتها أجاليا ، اكهرت ناستاسيا على قبول انتصار لم تتوقعه ، بل ولعلها لم تكن ترغبه . وستتمزق الصلة التى تربط مويشكن بأبنة الجنرال اباندين . وعندما ستفعل ذلك ستكون قد وقعت على شهادة وفاتها . هنا مرة أخرى يطلب على الموقف الفلسفة المأسوية للتجربة . ففى المبارزات الكبرى للمأساة ليس هناك منتصر أو غالب . وكل ما هناك أنواع مختلفة من الهزيمة . وتحولت ناستاسيا الى الهجوم ، فعرفت أجاليا سر هذا المشهد غير المحتمل :

« • لقد رغبت أرضاء نفسك لكى ترين بعينيك إيهما يحب أكثر من الأخرى : أنا بالذات أم أنت ، لأنه غيرة للدرجة مريعة » .

• وهمست أجاليا بصوت يكاد يسمع : « أنه عرفنى بالفعل أنه يكرهك » .

• ربما ! ربما ! فانا لا أستحقه ، وأنا أعرف ذلك ، ولكنى أعتقد أنك تكذبين . فهو لا يمكن أن يكرهنى ، واستبعد أن يكون قد أخبرك بذلك .

ولقد أصابت القول . ولقد استقر زيف كلام أجاليا (الذى بدا فيه بوضوح آثار من الضعف) ناستاسيا ، لكى تكشف عن قوتها . وكانت فى كل لحظة على وشك أن تأمر الفتاة بالانصراف برفقة مويشكن غير أن الانتقام وشيئا أشبه بالنزوة اليائسة قد كبح جماحها ، فأمرت الأمير بالاختيار بينهما :

« ووقفت ناستاسيا وأجاليا منتظرتين ، وكانهما يتوقعان حدوث شيء ، ونظرت الاثنان للأمير نظرة امرأتين مصابتين بالخيل » .

وأغلب الظن أن مويشكن لم يدرك ما وراء هذا التصدى من دافع بالغ القوة ، ومن المؤكد أنه لم يفهمه ، وكل ما استطاع أن يراه هو الوجه اليائس الذى ترك انطباعا نفاذا فى قلبه ، « مثلما قال لأجاليا ، ولم يعد قادرا على تحمل ما هو أكثر ، وتضرع لأجاليا بنظرة استرحام ممتزجة بالعتاب مشيرا فى ذات الوقت الى ناستاسيا :

وقال مهمهما : « كيف فعلت ذلك ، انها شديدة الشعور بالتماسة ، ولكن الوقت لم يسعفه بإية كلمة أخرى في مواجهة نظرات اجلايا المريعة في أبشع صورها والكراهية الفتاكة ، مما أدى الى صياحه واندفاعه نحوها » غير ان الوقت كان قد فات .

وعندما يتعلق الأمر بحدة الأزمة وشعولية الصل ، سيتصف الاخقيار بين جيمس ودوستويفسكى بالصعوبة البالغة ، غير أن المشهدين (عند جيمس ودوستويفسكى) مختلفان تماما . فعندما تتراجع ماجى وشارلوت الى الاضواء ، وينضم اليهما الرجلان ، يساعد عزوف جيمس عن النزوع الى الميلودرامية على تحقيق الاحساس بوجود واقع مقنع . فلقد انطلقت من خلال أضيق القننوات الضغوط التي استغرق تجميعها وقتا طويلا ، والتي تذكرت لنا تفصيلا في التحليل الدقيق للأحداث . ونحن نتابع هذا التحليل مع كتم أنفاسنا خشية انصراف احدى المرأتين - حتى ولو للحظة واحدة - الى صيغة من الصيغ البلاغية أو الایماء الذي لا يقع النطاق الدقيق لأسلوب جيمس ، ان شيئا من هذا القليل لا يحدث ، وتتشابه استجابتنا له وطريقتنا في تذوق الموسيقى أو فن العمارة ، عندما نكتشف في العمل الفني سلسلة من الانماط الهارمونية التي تتجمع وتفرق في نطاق ما يمليه الشكل الدرامي ، وإذا عبرنا عن ذلك بلغة العمارة قلنا ان ما يحدث أشبه بما نتخيله عن ضرورة وجود قنطرة تصد مساحة الفضاء والنور التي تواجها .

أما دوستويفسكى فعلى عكس ذلك ، ان كان يستسلم لكل غوايات الميلودراما . فهو لا يتيح لنا الفرصة لكي نعرف حتى آخر لحظة هل تسلم ناستاسيا الأمير لغريمته ، وهل سيتدخل روجوجين ، وهل سيختار الأمير احدى المرأتين ، فهناك شواهد مؤيدة لكل هذه البدائل في طبيعة الشخصوس . ولابد ان اعترف باننا مطالبون بشغل عقولنا بجميع هذه الاحتمالات أثناء قراءتنا للنص . وفي رواية «السلطانية الذهبية» لهنرى جيمس ، يعتمد التأثير على استبعاد كل ما يتصف بعرضيته ، لأن رضانا مستمد من ادراك « عدم إمكان حدوث الأشياء على نحو آخر » أما لحظات الذرى في رواية الأبله ، فانها لحظات الصدمات . فهي مقدرة (يضم الميم) ولا وجود لها بمجرد طرحها الا فى مفردات اللغة . ومع هذا فان الشخصوس توحى بالاحساس بتلقائية الحياة التي تعد معجزة الدراما التي تتميز بها .

ونهاية المشهد ذات طابع مسرحى بحت ، فلقد انتهى هذا المشهد وناستاسيا بعيدة الموقف : « وصاحت انه لى ! انه لى » . « هل انصرفت

الفتاة المتعجرفة • ها ! ها ! (وضحكت ضحكة مستيرية) • على اننى قد سلمته لها • فلماذا فعلت ذلك ؟ لانى مجنونة ! مجنونة : اخرج يا روجوجين ! ها ! » •

وهربت أجليا وبارح روجوجين المكان دون أن ينبس ببنت شفة ، وترك وملكه المهزومة سويا فى حالة من حالات البهجة الفوضوية ، ومرر يدها على وجه ناستاسيا وشعرها ، وكأنه يداعب طفلا صغيرا • والصورة تشبه صورة معكوسة لتمثال الرحمة لبيكلائجلو (*) فلقد أصبحنا الآن فى حضرة ناستاسيا التى تجسم الارادة والذكاء وقد انقلبت الى امرأة مفككة الأوصال ، والأبله يتأملها فى صمت لعله دليل الحكمة ، وكما يحدث كثيرا فى حالة التراجيديا ، فهناك فاصل تسوده السكينة والسلام ، أى هنة وسط الأحداث المهلكة ، أى بين الأحداث التى جعلت المسيية محتومة والتى أنهت المأساة • ولعلنا تذكر كيف انتهت « الملك لير » لشكسبير بمنظر لير وكورديليا يجلسان معا وهما مبتهجان بين أعدائهما القتل • ولا وجود لمشهد فى عالم الرواية تفوق فى تعبيره عن الاحساس بالثقل والهدوء بعد العاصفة مثلما حدث فى رواية الأبله ، ولعلنا نضيف ايضا أن « الأبله » كانت الرواية الأثيرة لقلب دوستويفسكى بين جميع أعماله •



وتساعد مسودات الرواية والملاحظات التى كتبها عنها على الكشف العميق عن أشياء كثيرة ، وبمقدورنا إذا استعنا بها أن نتتبع النوازع الأولى الفاعضة للذاكرة والمخيلة ، وسيتيسر لنا قراءة قوائم الأسماء والأماكن التى يستعين بها الروائيون - فيما يبدو - للتعزيز واستحضار العفاريث التى تخرج شخوص الروايات من القمام ، وسيتسنى لنا تتبع الارشادات الزائفة والخلول التى لم تنضج وعملية الاستبعاد أو الخوف المجهد الذى يسبق الاستبصارات ، وفى كشاكش هنرى جيمس ، يدور حوار رائع بين النفس والملكة النقدية فى الوعى ، ويكشف هذا الحوار كيفية تحقيق الاتقان الفنى ، وإذا استعنا بملفات الأوراق الخاصة والذكرات والقصاصات التى نشرتها دور النشر السوفيتية ودور الحفظ ، فسيكون بمقدورنا مشاهدة المادة الخام التى بدأ منها الإبداع • وتساعدنا مثل هذه الملفات كرسائل كيتس ومسوداته أو أصول الطبعة التى

صحبها بذاك (الخشن كما يسميه الفنيون) على الاقتراب من سر
الابداع والابتكار .

وتساعد مسودات رواية الأبله على الاستنارة من عدة وجوه .
فعندما ألقي دوستوفسكى نفسه قد وضع فى مواقف تحتم الاختيار بين
الاتجاه الى التجريد أو الى التدفق فى الابداع - على حد قول لورنس ،
فانه استطاع الاهداء الى تعابير مجازية فذة ، وفى المخططات الأولى
التي أدت الى ابتكار ثنائى الشخصيتين المتقابلتين مويشكن وستافروجين ،
لاحظنا هذه الفكرة الثاقبة : « الشياطين لديها ايمان ولكنها ترتجف » .
ومن هذا المثل وأيضا فى القول الذى اتخذ شكل الحكمة الماثورة التى
وصفت عيسى « بأنه لم يكن يفهم التلبس » (من كشاكيل المسوس)
تبيين لنا صحة مقارنة دوستوفسكى بنيتشه . وفى بعض الأحيان ، كان
دوستوفسكى يكتب بخط يده فى هامش سيناريو الرواية عبارات تثبت
اعترافه بقوة الايمان كقوله مثلا : « هناك شيء واحد فى العالم :
الايمان المباشر » . أما العدالة فتجىء فى المرتبة التالية ، وتذكرنا
الملاحظات التى كتبت عن رواية الأبله بمعاودة ظهور موتيفات روايات
دوستوفسكى مما حدا بمارسيل بروست الى القول بأن جميع روايات
دوستوفسكى تصلح للنضواء تحت عنوان الجريمة والعقاب . وفى أحد
التصورات الأولى « للأبله » فانه لم يتصف بالكثير من صفات ستافروجين
وحسب ، ولكنه تزوج سرا ، وأهين علنا تماما مثلما حدث لبطل
المسوس . وحتى فى بعض السيناريوهات المتأخرة للرواية ، أحاط
المؤلف شخصية مويشكن بمجموعة من الأطفال ، شاركت بدور مهم فى
أحبوبة الرواية ، وكشفت عن طبيعة دوستوفسكى الحقبة ، وهى حالة
تتمثل وحكاية اليوشا التى وردت فى تذييل الأخوة كارامازوف .
والظاهر أن هناك قانونا لثبات المادة فى بويتيقا الابداع شبيها بقانون
الحفاظ على الطاقة فى الطبيعة .

ومن الجوانب المثيرة للاهتمام بوجه خاص اللسحات التى تتاح لنا
للإطلاع على المراحل اللاواعية أو شبه الواعية فى الابداع الأدبى ،
فمثلا رأينا دوستوفسكى يكشط مرارا عبارة « ملك اليهود » أو « ملك
يهودا » . ونحن نعرف أن بتراشفسكى الذى انضم الرواى الى جماعته
ولكنه لم يحرص على المواظبة على حضور اجتماعاتها (بين ١٨٤٨
و ١٨٤٩) قد وصف جيمس دى روتشيلد بملك اليهود ، وكان بطل
رواية الشاب الخام توالفا على نحو صريح لأن يصبح « روتشيلد » .
وفى سياق مسودات « الأبله » الباكورة كانت الكلمات تشير الى المراهبين
الذين تورط معهم جانبيا . وفى الرواية ذاتها ذكر جانبيا العبارة مرة

واحدة فصصب كرمز للدلالة على طموحه المالى ، ولكنها عندما تكررت ، فى كتابات دوستويفسكى الأخرى فلا يستبعد أن تكون قد ساقته - دون أن يشعر شعورا واعيا كاملا - الى التعرف على موتيف المسيح .

وعلاوة على ذلك ، فإن بمقدورنا أيضا اعتمادا على المسودات اللاحقة بمفارقة « الشخصية المستقلة » ، ولقد كتب بلاكفور :

« الشخص هو الثمرة الأخيرة التى يتجسم فيها الشكل الموضوعى لما يبدعه الخيال » ويعتمد خلقها على الاقتناعات الانسانية التى تمتد الى أعسق الجذور . ومادامت صادرة عن الانسان ، فلابد أن تكون مشحونة بالأخطاء ، وتكتسب مظهرها الحقيقى المعجز بفضل العبقرية (٤) .

والنتاج النهائى وموضوعيته نتيجة نهائية تقرب على جهد خلاق شديد التعقيد ، فما يبدو فى نهاية المطاف « متميزا بحقيقته الخارقة » ثمرة لعملية الاستكشاف وهجوم مضاد يشغلان عبقرية الكاتب وحرية المادة الناشئة أو الوليدة أو مقاومتها . فلم يكن التصور المبدئى لرواية الأبله (الملاحظات المستلهمة من جريمة أولجا أومتسكى فى سبتمبر ١٨٦٧ بعيدة الاختلاف تماما عن الصور التالية للشخصية) ، ولكن بؤرة الرواية استمرت تتبدل حتى بعد أن ظهرت أول حلقة مسلسل لها فى مجلة المراسل الروسى التى يرأس تحريرها كاتكوف ، وتبدو التغييرات وكأنها قد نبعت من داخلها . فلم يكن دوستويفسكى راضيا عن الدور الذى نهضت به أجاليا . وكتب جملة مسودات حاول فيها استبعاد قدرية الجريمة التى ارتكبها روجوجين .

وفى مبحثه المسمى « ما هو الأدب » ، رفض جان بول سارتر ما يقال من أن الشخصية المتخيلة هى التى تسيطر نفسها وتتحكم فيما تتعرض له من أحداث :

« وهكذا فإن الكاتب لا يصادف أى شىء سوى معرفته وإرادته ومشروعاته ، أو نفسه فى عبارة أخرى ، أنه لا يدرك سوى ذاتيته . فلم يكتشف بروست فى أى لحظة من اللحظات الشذوذ الجنسى عند شارلوس ، لأنه صمم على إدراج هذه الواقعة قبل أن يشرع فى إعداد كتابه » .

وما يتوافر لنا من أدلة عن كيفية عمل الخيال لا يؤيد منطق سارتر . فبالرغم من أن الشخص من خلق ذاتية الكاتب حقا ، إلا أنه يبدو ممثلا لذلك الجزء من نفسه الذي لا يعرفه الكاتب معرفة كاملة . ويقول سارتر أن صياغة أية مشكلة تتماثل مع المعادلة الجبرية في استنادها على وحدات مجهولة ، تجر في ذيلها حلها وطبيعة هذا الحل ، غير أن هذه العملية رغم ذلك تعد عملية خلاقية ، لأن اكتشاف الإجابة ، يعتبر تحصيل حاصل بالمعنى المثالي قصص ، وكما كتب كولريديج (*) : « أن جميع الأشياء المحيطة بنا وكل ما يحدث لنا ليس لها أكثر من علة نهائية مشتركة ، يعنى زيادة الوعي بحيث أن اكتشاف وعينا لأى جزء من مجاهل طبيعتنا ، أو تستطيع ارادتنا الامام به سيخضع لسيادة العقل » ، وتمثل دون كيخوته وقاستاف وايمافوفارى أمثال هذه الاكتشافات التي يكتشفها الوعي ، فبعد عملية الخلق والاستنارة المتبادلة للعلل الخلاق واكتمال مظهر الشيء المخلوق ، استمطاع سيرفانتز وشكسبير وفلوبير معرفة أجزاء من أنفسهم كانوا على غير دراية بها من قبل . وتسأل الكاتب الدرامى هيلل (**) : « إلى أى حد يصح وصف الشخص الذى خلقها الشاعر بالشخص الموضوعية ؟ » وجاءت إجابته ، كما يلي : « بقدر شعور الإنسان بالتححرر فى علاقته بالله » .

وبالمقدور اكتشاف مقدار موضوعية شخصية مويشكن ، وإلى أى حد قاومت شخصيته فى رواية الأبله السيطرة الكاملة لدوستويفسكى - موثقا - فى المسودات ، فمشكلة المعجز الجنسى من المشكلات التى لم يدركها دوستويفسكى إدراكا واضحا ، فعندما نراه يتساءل فى مذكراته : هل تعد أجليا خلية الأبله ، فإن الروائى فى إحدى الحالات التى مر بها ابتداعه قد سأل هذا السؤال وكأنه موجه إليه هو بالذات ! . ولكن من الجانب الآخر الذى لا يقل عن ذلك مشروعية يصح القول بأنه قد وجه هذا السؤال إلى المادة التى سيستعملها فى الخلق الفنى ، ويدل عدم الموضوع فى إجابة مويشكن على المفهوم الضرورى للطريقة الدرامية . فليس بمقدور الدرامى أن يعرف كل شئ عن شخصه من الآلف إلى الياء ، وإن عرف الكثير عنها .

وتحدث هنرى جيمس فى معرض كلامه عن تولستوى عن الشخص المحاطة « بالأكاس من أحداث الحياة » . وتعكس هذه الأكاس ، وتستوعب حيويتها وتخفف عدوانات « الممكنات المزعجة » . ويعمل الدرامى دون

* The Statesman's Manual

(★) فى ملحق مجلة

(★★) (Friedrich) Hebbel ، (١٨١٣ - ١٨٦٣) كاتب درامى ألماني

حيلة بهذه الأكدار والجماطل ، ويخفف من تكثف الجو ، ويضيق رقعة الواقع ، ويحوط الى ساحة المصراع تقوى فيه الكلمات والإيماءات التعبير عن صيحات الاستغاثة ، وتحول أشكال المادة ذاتها الى صور شفافة فينكمش ارتفاع الأسوار بالمقدر الكافي الذى يسمح لآل كارامازوف بالقفز من فوقها أو تتألف هذه الأسوار من المواجه مفككة تيسر لمبيوتر فيرجوتسكى سرقتها أثناء اقتحاماته الشريرة ، والجمع بين أولوية الناحية العملية على هذا النحو والعرض المفصل والمقنع للشخصيات المعقدة صعب بالمقدر الكافي فى الدراما (ولعله تذكر ما قاله اليوت عن الاخفاق الفنى لهاملت) ، بل وربما تقاومت هذه الصعوبة من تأثير أسلوب الوسيطة الفنية مهما كان نصيب النثر السردى من الصيغة الدرامية للعمل الفنى .

ويتعرض للخطر الاحساس باستمرارية حركة الأحداث والتوتر الراهن الذى تستند اليه الصياغة الدرامية لروايات دوستوفسكى وأمثالها ، من أن نقرؤها لشغل الفراغ ، واننا نقرأ الرواية ونلقى بها جانباً ، ثم نلتقطها ثانية ، ونحن فى حالة مزاجية مختلفة (وهذه حالات لا تحدث بصورة مماثلة فى المسرح) .

ولكى أبين كيف تغلب دوستوفسكى على بعض هذه الصعوبات ، أرى أن أحدث عن الساعات الستين المتصاعدة فى رواية المعبوس : « أن هذا الليل بطوله ، وما حدث فيه من وقائع عجيبة نوعاً ، والخاتمة الفظيعة له التى جاءت فى الأعقاب فى الصباح الباكر ما فتئت تبدو لى كأنها كابوس يشع » . هكذا لاحظ السارد (فى هذه الرواية لدينا سارد أشبه بالحكايات يدرك الأحداث ويتذكرها . ويؤدى هذا فيما بعد الى تعقيد مهمة العرض الدرامى) . وسيلتزم دوستوفسكى خلال الأحداث الوحشية المضطربة التى ستتبع هذا الاستهلال بنغمة كابوسية مكثفة ، فلا بد أن يتفادى احساسنا باستبعاد احتمال حدوث الوقائع ، وسيخصص ستين صفحة من النثر لا يستعين فيها بالمؤثرات والوسائل المادية لإيهام التى تتوافر للكاتب المسرحى .

ويستعين دوستوفسكى بجادئين خارجيين لتكثيف استحضارنا على الولوج داخل هذا العالم المشوش . الحادث الأول هو الكديريل الألبى (اللعبة الرباعية) التى تختتم السهرة التمسعة للحاكم ، والنار التى شبت فى الحى المطل على شاطئ النهر ، والحادثان متكاملان مع السرد ، ولكنهما يحيلان أيضاً قيساً رمزية ، فالكديريل هو الفيغورا (إذ كانت الهلاغة تحقوى على مصطلحات غريبة كتب علينا تحمل

أوصابها) العدمية الثقافية وعدم احترام أو تقدير الروح ، وقد اعتبر دوستوفيسكى هذه الظاهرة العلة الأساسية للكوارث التالية . والنار ترمز الى معنى البعث كاعتداء شرير خفى على الأوضاع العادية للحياة ، وكان فلوير قد تصور الصريق الذى شب خلال عهد الكومين فى فرنسا على أنه نوبة من النوبات التى تذكرنا بالقرون الوسطى ، تأخر حدوثها . وفسر دوستوفيسكى الحريق تفسيراً الفضل بأنه نذير انتفاضات اجتماعية على نطاق أوسع ستعمل على دك المدن القديمة ، وإحلالها بمدن جديدة للعدالة ، ويربط بين الحرائق التى شبت فى باريس والفكرة الروسية التقليدية عن سفر الرؤيا . ويندفع الحاكم ليمبك نحو النيران ، ويصرخ فى وجه المحيطين به المرعوبين : « انها أحداث حريق متعمد . انها الفوضى أو العدمية ! » . فإذا رأيت شيئاً يحترق فاعلموا أن سببه هو العدمية ! » . ويؤدى جنونه الى إصابة السارد بالعرب والاشفاق ، ولكنها فى الواقع حالة استشفاف مغالى فيها وصلت الى حد الهستريا . وكان ليمبك مصيباً عندما صاح أثناء حادثة الذعر والذهيان التى انتابته « بأن النار داخل عقول الناس ، وليست فى أسقف البيوت » . ويصح اتخاذ هذه العبارة شعاراً لرواية المسوس . فلقد دخلتها الشياطين ، واعتماداً على المصادفة الغامضة ، امتدت الشرارة وانتقلت من الناس الى الأبنية .

وعندما خمدت النيران عشروا على لبيانكين وشقيقته ماريما وخادمهما القديم لتلى (وهنا اضطلعت جريمة القتل مرة أخرى بدور نقل الرؤيا المأسوية) . وهناك من الشواهد ما يثبت أن واحدة من النيران على الأقل قد اشتعلت لاختفاء معالم الجريمة . واستعان دوستوفيسكى بلهيب النيران كمنار وسط فراغ الأحداث ، ونقلنا الى إحدى نوافذ بيت ستافروجين وسكفونيكي . والوقت هو الفجر ، وترى ليزا وهى ترتقب الوهج وهو يخفت . وينضم اليها ستافروجين . ولم ينكر لنا سوى انفكك بعض مشايك ردائها ، ولكن أحداث الليلة بطولها رويت لنا من خلال هذه الجزئية . وتتسم مخيلة دوستوفيسكى على نحو حثيث للاهتمام بعفتها ، وتماثل مع لورنس . إذ كان يرى التجربة النبوية بأحاسيس شديد للغاية ، ويرأها كأحد مقومات الشخصية الإنسانية ، بحيث لا يحتاج الى الالتجاء الى وسائل أكثر تزمناً عند تصوير ما يحيط بها من أحداث ، لاستحضار معناها ، فعندما غدت الواقعية مرادفة للتصوير الوحشى ، كما حدث فى الكثير مما كتبه اميل زولا ، اكتسب العرض المباشر للشبقيات أهميته مرة أخرى ، وترتب على ذلك أجذاب التقنية والحساسية .

وكانت ليلة مشهورة . فلقد كشفت لليزا حقيقة ستافروجين ولا إنسانيته العلية . ولم يصور دوستوفسكى الطبيعة الدقيقة للعجز الجنسي . ولكن أثر العقم قد صورَ تصويراً فظاً ، وأساء هذا الأثر لليزا . ولقد خلطت الدوافع التي دفعتها إلى القفز في عربة ستافروجين في اليوم السابق ، وسخرت من رقبته الحاضرة وتظاهره بالحميمية . والمرح الفضوان . « وما هو ستافروجين ، أو مصاص الدماء ستافروجين كما يسمونه » . والاهانة ذات حدين ، فلقد استنزفت ارادة الحياة من ليزا ، ولكنها استطاعت اصابة ستافروجين في الصميم ، لأنها مست سرا مريعا ، وان كان مثيرا للضحك يلطخ سمعته :

« لقد تخيلت دائماً أنك ستصبحني الى مكان ما حيث يوجد عنكبوت شريد ضخم ، يتماثل هو والانسان في الضخامة . وأنا سنمضي حياتنا ننظر اليه ، ونخشى بأسه ، فعلى هذا الوجه سيمتدزف حبنا » .

والحوار يتألف من نبرات متوسطة الحدة ، وشذرات متقطعة ، ولكن ثمة صرخة كبرى محفلة في الهواء .

ويدخل بيوترفيرخومنسكى ويقول ستافروجين : « لو سمعت ياليزا شيئاً ما بطريقة مباشرة ، فاعرفي أنني وجدى الموم لذلك » . ويسعى بيوتر لدحض مزاعم ستافروجين بأنه مذنب ، ويستهل اعترافاً تختلط فيه الأكاذيب بانصاف الحقائق الخطيرة والاستبصارات الخبيثة ، وتشايبك ، كاعترافه بأنه هو الذى اعد العدة للمقتلة ، ولكن عن غير قصد ، غير أن النيران اشتعلت قبل أوانها ، فهل يحتمل أن يكون بعض اتباعه قد ساعدوا على ذلك بتدخلهم الأخرق . وهنا تتكشف واحدة من العقائد الخفية الكامنة في عقل بيوتر :

« لا ! ان هذه القمامة الديمقراطية بخلاياها المؤلفة من خمسة أعضاء لا تزيد عن ركيزة هشة ، فما نحن بحاجة اليه هو ارادة مستبدة أشبه بالأوثان تستند الى شيء جوهرى ما له وجود خارجى ! » .

ويحاول بيوتر الآن الحيلولة دون تصطيم هذا الوثن لنفسه . فلن يسمح لستافروجين بالاقدماء بنفسه على ارتكاب الجريمة ، وان وجب اشراكه في ذنب اقترافها . وهكذا فانه سيتورط هو وبيوتر عن قرب ربما أكثر . ويظل الكاهن ضرورياً لالهة (ألم يخلقه هو بنفسه ؟) ولكن هذا الاله يجب ان يتوافر له المظهر الصحيح . وتعرض استراتيجيات الفوضى تجاه ستافروجين في أحد المنولوجات للذهلة في الرواية الدالة على (العفونة) والتي تكشف وجود انقسام في الشخصية .

فى المعنى • ويتنقل بيوتر من خلال هذا التلاعب البلاغى من حقائق الإخلاق الى حقائق القانون المرتبطة بالبراءة :

« وسرعان ما تنتشر اشاعة غيبية • ولكن عليك الا تخشى شيئا ، لان موقفك سليم لا غبار عليه من الناحية القانونية ، ومن ناحية ضميرك فالأمر بالمثل أيضا • لأنك لم ترغب حدوث ذلك ، هل كنت ترغب ذلك ؟ نعم ليس هناك دليل ، لا شيء سوى المصادفة ، على أننى أشعر بالابتهاج لهدوئك • فعلى الرغم من عدم وجود شيء يستوجب لومك ، حتى من الناحية النظرية ، ولكن الأمر سيان ، ولابد ان تعترف بأن كل هذا سيحسم مشكلاتك على نحو رائع ، فلقد أصبحت بغثة حرا وأرملا ، وبمقدورك المبادرة بالزواج من امرأة فائنة تملك مالا وفيرا ، يعد بالفعل ملكا لك فى الصفقة • فهل أدركت ما يمكن أن يحدث اعتمادا على صدفة بسيطة تافهة • اه • »

— « هل تهدبنى أيها الأحمق ؟ »

ولا ترجع لهجة الأسى فى سؤال ستافروجين الى الخوف أو الابتزاز ، ولكن مرد التهديد هو قدرة بيوتر على تحطيم حطام الوعى الذاتى عند ستافروجين • فالرجل يهدد بإعادة تشكيل الله على شاكلته الشريرة • وقوبلت مضايقات ستافروجين من زحف الظلمات (وهى كناية روسية عن الاصابة بالجنون) على نحو رائع بإجابة سريعة من بيوتر :

« أنت الضياء والشمس • • »

وكم كنت أود الاستشهاد بفقرة أطول ، وإن كان بالإمكان الاكتفاء بتوضيح النقطة الأساسية • فالحوار هنا يدور من خلال نفس الصيغ المتبعة فى الدراما الشعرية (*) ، كالتراجيديات اليونانية والجدل (الديالكتيك) فى محاوره فيدون لأفلاطون والمناجاة الفردية (**) عند شكسبير ، والخطب المسهبة العنيفة فى المسرح الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر بفرنسا ، وتعد هذه الوسائل من الاستراتيجيات الكاملة للبلافة والدرمزة ، وفيها يتعذر فصل أشكال التعبير الفعلية عن المعنى فى شموله • وأغلب الظن فان الدراما التراجيدية تعد آخر طرح باق وشامل للمسائل الانسانية تحلق حتى الآن بلغة الكلام المنطوق ، وتخضع الصيغ البلاغية التى تستعين بها لفكرة المسرح والظروف المادية المرتبطة به • بيد أنه بالاستطاعة ترجمتها أو نقلها الى أطر لا تعد درامية بالمعنى

(★) مثل Stichomythia فى التراجيديات اليونانية

Soliloquy

(★★)

اللقنى أو المعنى المحسوس ، وهذا ما يحدث فى الخطابة وفى المحاورات
الافلاطونية والعقيدة الدرامية . وترجم دوستوفسكى لغات الدراما
وأجروميتها الى الرواية النثرية . وهذا ما نعينه عندما نستعمل
مصطلح التراجيديا دوستوفسكية .

ويخبر ستافروجين بيوتر « بأن ليذا قد خمنت على نحو ما خلال
هذا الليلة اننى لا احبها . وهو ما كانت تعاقبه حقا منذ البداية . واعتبر
اياجو الصغير كل ذلك « كلاما خسيسا فظيما » .

وفجأة ضحك ستافروجين :

« انتى أضحك على نسياسى » ، وكان هذا تفسيره الفورى
لما قال .

لقد رسمت العبارتان صورة الرجلين بدقة قاسية . فبيوتر هو
الرقيق للقدر استافروجين . وهو يقلد ستافروجين حتى يستطيع تلطيف
سمعته ، وتحطيم الصورة التى صنعها لنفسه (وربما خطر ببالنا دور
البابون (نوع من الغوريلا) فى سلسلة صور بيكاسو الشهيرة للفنانين
والموديلات) ويتظاهر بيوتر بمعرفته منذ البداية أن الامسية كانت
(قياسك) تامة . ولقد طرب لذلك . وتركزت نزعته السادية - أى
سادية المشاهد - على ما حدث لليزا من اذلال . اذ سيؤدى العجز
الجنسى الواضح لاستافروجين الى زيادة تعرضه للاذلال . غير أن
غيرخوفسكى قد أساء تقدير مدى اجتهاد الهه . وقال ستافروجين
الحقيقة لليزا : « اننى لم اقتلهم ، وكنت معتبرضا على ذلك ، ولكنى
كنت أعرف أن فى النية قتلهم ، ولم أتصد للقتلة » . وأغضبت بيوتر
مزاعمه غير المباشرة بالذنب وستكتشف هذه الفكرة بأفاضة اكبر فى
رواية الاخرة كازامازوف . وأدار وجهه لمعبوده (وهو يغمغم بكلام
مهوش . . ويرغى ويزيد . وتتفجر من خلال غضبه المحسوس حقيقة
خفية : « أنا مهرج ، ولكنى لا أريدك يا نصفى الافضل أن تكونى كذلك !
هل فهمتني ؟ » وكان ستافروجين يفهمه ، وهو الوحيد من بين شخوص
الرواية الذين يعرفونه على حقيقته . ومأساة بيوتر هى نفس مأساة كل
كاهن نصب لنفسه الها على شاكلته . وبإلها من لعنة من السخرية
الدرامية ان يطلب منه ستافروجين الانصراف وهو يقول له : « اذهب
للمشيطان الآن . . الى جهنم . . الى جهنم » ! . ويدلا من أن يرد المهرج
الصفعة ، فانه ينتقم من ايزا التى انقضها من امانته ما فريكى
نيكولوفتش المحبب المخلص الذى كان ينتظر طيلة الليل فى حديقة
ستافروجين ، وصاحبه الى مسرح الجريمة .

ووصلا عندما كانت الحشود تتجمع وتفرق بلا نظام ، وعندما اشتد عنف المزاغم بدور ستافروجين في الجريمة . وقد اتقوى المشهد في بنائه بأول اضراب منظم يشهده تاريخ روسيا الحديثة . وأصبحت ليذا وقتلت ، وعقب الراوى : « بأن كل شيء حدث مصادفة بوساطة اناس اندفعوا متأثرين بالمشاعر البغيضة ، الا انهم نادرا ما وصوا ما كانوا يفعلون ، لانهم كانوا سكارى وغير مسئولين ، غير ان غموض المشهد عزز انطباعنا بأن ليذا قد سعت للموت في اطار طقوس تساعدنا على التفكير عن خطيئتها . وماتت بالقرب من الدخان المتصاعد من اللهب الذى راح ضحيته ثلاثة آخرون كضحايا لافتقار ستافروجين للانتمائية .

ومنذ ذلك الفجر البغيض حتى الفسق اندفع بيوتر محاولا اقناع كل انسان بأنه لعب دورا نبيلًا في هذه الأحداث . وفي الساعة الثانية ، انتشرت الأنباء برحيل ستافروجين الى سان بطرسبورج . وبعد ذلك بخمس ساعات التقى بيوتر بأعضاء خلية المتآمرين ، ولم ينم أحد خلال الليلتين . ويوحى دوستوفسكى على تصور رائع بما حدث من انطفاء لنور العقل . ومرة أخرى قام « رويسبير » هذه المدينة الصغيرة باجبار وكلائه العصاة عن طريق الترويع على ضرورة قتل شاتوف ، غير أن بيوتر كان من داخله طيلا أجوف . فلقد أدى هروب ستافروجين الى تداعى دعائم منطقته المخبول الفاتر . ويغانر بيوتر المكان بصحبة أحد أتباعه . وترمز طريقته في الانسحاب الى حالته العقلية (*) .

« وسار بيوتر ستيبانوفتش في وسط الرصيف وشغله بأكمله دون ميالة بلييوتين . وفجأة تذكر كيف تلوث برذاذ الوحل ، حتى يتمكن من مساهرة خطوات ستافروجين الذى كان يسير مثلما يفعل الآن شاغلا الرصيف بأكمله ، وتذكر المشهد كله ، وكاد يختنق من هول الغضب ، »

وشعر بالسخط من غضب بيوتر . وعبر بلاترو عن اعتقاده بأنه « بدلا من المئات العديدة من الخلايا السرية في روسيا ، فاننى أرى أننا الخلية الوحيدة الفعالة ، وليست هناك شبكة من الخلايا على الإطلاق . بيد أن طغيان بيوتر حطم ارادة الأشخاص الاهون شأننا ، وتعقبه ليوتين كذيله وكأنه كلب شعر بالغضب .

وشهدت الساعات الست والثلاثون الباقية قبل مبارحة بيوتر جريمة قتل شاتوف وانتحار كيريلوف ومولد ابن لستافروجين ونوبة

(*) وإذا استعملنا تعبير كنت بيرك قلنا « أنها رقعة » ، an attitude .

الخيل التى اصابها ليامشين وانحلال المجموعة الثورية ، ويحتوى هذا الجزء من رواية المسوس على بعض المسمى منجزات دوستوفسكى كالمقاءين بين بيوتر وكيريلوف ، والذي بلغ ذروته فى ميتة كيريلوف التى كانت اشبه بالكابوس ، واجتماع شاتوف بساريا وعودة ما بينهما من غرام بعد مولد طفلها والاعتقال الفعلى الذى حدث فى الحديقة الليلة ووداع بيوتر الرئائى الزائف لأكثر القتلة اشارة للاشفاق (الشاب اركيل) ، وسأتناول بعض هذه الأحداث بتفصيل أكبر عندما أتحدث عن النزعة القوطية عند دوستوفسكى ، وعندما أقارن صورتي الله عند تولستوى ودوستوفسكى .

أود أن ألفت الانتباه الآن أساسا الى العمل الفذ الذى ظهر فى التحكم الدرامى وترتيب الأحداث زمنيا ، مما ساعد دوستوفسكى على تقديم أحيوكته الروائية دون أحداث أى اضطراب ودون أن يدفعا الى عدم تصديق ما يقول ، فلم يصل افتقاره الى المرأة التقليدية للانسان الذى تزودت بها الملحمة القوطية اعتمادا على ايقاع الفصول ونسق الحياة العائلية دون تسكن دوستوفسكى من تحويل الفوضى الى ميزة له ، اذ ترسم الأحداث المضمومة فى الرواية على سطح الواقع الأتباط التى يسجلها التشوش فى العقل . ووفقا لما قاله بيتس ، فإنه ليس بمقدور أى محور للأحداث الصمود (*) ، وتجسم الأبوكة عند دوستوفسكى اشكال التجربة عندما تنطلق الأحداث على غير هدى بلا ضابط أو رابط فى العالم . ولم تضلق التراجيديا الا عندما تزايدت الصعوبة التى واجهت الفنانين أو غيرهم لاكتشاف معنى للحياة الانسانية ، كما يشاهدونها حولهم بالفعل (كما لاحظ فيرجوسون **)) . وجعل دوستوفسكى من هذه الصعوبة بؤرة جديدة لفهم الانسان فاذا لم يكن هناك أى معنى للتجربة ، أنتد سيكون هذا الأسلوب الفنى الذى ينقل تراجيديا الفوضى والعبت قد اقترب من الواقعية . ويعنى رفض المصانعات والحدود القصوى للأسلوب التعبيري استخلاص نوع من الهارمونية من الحياة ، واحترام الاحتمالات التى لا تتوافر لها (لهذه الحياة) ومن هنا لم يال دوستوفسكى جهدا عن تجميع الاحتمالات والفانتازيا . فمن الأحداث الشاذة ، عودة ماريا وحملها طفلا من ستافروجين فى نفس الليلة التى مات فيها شاتوف . ومن الأمور التى لا يصنفها عقل الا يقدم أحد من اصوان بيوتر المصابين بالرعب على خيائته أو اقشاء سره ، أو الا يحذر كيريلوف « شاتوف » بوجود شيء

ما في الجو . ويتساوى مع هذه الأمثلة في الابتعاد عن المعقولة عدم
اقدام فيرجينسكى وزوجته - فهي التي ولدت ابن ماريا - على ايقاف
الجريمة بمجرد ادراكهما . سويا كذب بيوتر فيها . قتله عن الخيانة
المزعومة لشاتوف . وأخيرا يصعب تصديق ما قيل عن انتحار كيريلوف
بعد تجربته « التنويرية » ، ويعد أن أبلغه بيوتر عن الجريمة التي في
النية ارتكابها .

بيد أننا نقبل جميع هذه الأشياء مثلما نقبل فكرة « الشبح » في
هاملت والقوة الملزمة للنبوءة في أوديب وماكبث وفيدرا وسلسلة الأحداث
المتشابهة في هيدا جايلر (لايسن) ، فكما قال كل من أرسطو وهيرزجا
وفرويد (في سياقات مختلفة) تقترب الدراما من فكرة المياريات ، فهي
تتمثل والمباراة في كونها تضمان قواعدهما ، والقاعدة التي تتحكم
فيها هي التماسك الداخلي ، وليس بالمقدور اثبات صحة القواعد الا عند
تطبيقها . وفضلا عن ذلك ، فإن المياريات والدراما بمثابة محددات
للتجربة ، ويمقدار ما تحدثانه من تصيد ، فانهما تخضعان الواقع
للأغراف والأسلوب . واعتقد دوستوفيسكى « أن واقعيته العميقة
الصانقة استندت بفضل التكثيف والتقليص على تصوير المعنى الحقيقي
ومسلك أية حقبة تاريخية رأى من خلالها ظهور سفر الرؤيا » .

وسجل دوستوفيسكى بطريقة تفريجية ترتيب الأحداث في عاصمة
البحيم (*) (ماوى الأشرار) : فلقد قتل شاتوف حوالى الساعة ،
ويصل بيوتر الى كيريلوف حوالى الواحدة صباحا ، ويتنحمر مضيقه
حوالى الثانية والنصف ، أما في الساعة الخامسة وخمسين دقيقة ،
فيصل بيوتر وأركيل الى المحطة ، وبعد ذلك بعشر دقائق ، يدخل
« الفوضوى العدمى » مقصورة الدرجة الأولى في القطار ، انها ليلة
حافلة ، على حد قول الروائى دوستوفيسكى . ولا يستبعد حدوث هذه
الأحداث بنفس هذا الترتيب ، كما يحتمل الا تحدث على هذا النحو ،
ولكن هذا لا يهم . فلقد أمكن الحفاظ على الاحساس بالقدرية وحركة
الأحداث قديما حتى النهاية . فالقطار يستجمع قوته ويكتسب السرعة .

ولابد أن تتناول أية نظرة شاملة الى المقومات الدرامية في الرواية
عند دوستوفيسكى أسلوب بناء الاخوة كارامازوف ، وفي الحق قبلالمقدور
اثبات احتمال تأثر هذه الرواية في تصورهما على نحو بين بهاملت والمك

ليبر وقطاع الطرق (*) (عند شيلار) • ففي بعض اللحظات ، كما حدث مثلا عند صيحة جروشنكا بأنها ستترجعه الى دير للراهبات ، يصبح اعتبار نص دوستويفسكى تنويعا استند على فكرة سبق طرحها في الدراما ، بيد أن هذه النقاط قد سبق فحصها في دراسات شتى عن دوستويفسكى ، وأفضل الرجوع إليها من زاوية مختلفة نوعا عندما تناقش أسطورة « المدعى العام » •

فأى نوع من الرؤى الدرامية تأثر بها دوستويفسكى تأثرا قويا ؟ فلو صح أنه من الدراميين فلا بد أن نضيف أيضا أنه درامى من مدرسة بالذات وعصر بالذات ، والكثير من موتيفاته التى تأمر بالبائس ونصنفها كممثل للذروة التى يلغها دوستويفسكى كانت فى الواقع من الأمور المألوفة فى الممارسة الأدبية المعاصرة ، فلقد خُسرحت « سيربالييه » دوستويفسكى من رحم تجربته الخاصة ، وقد علق (١٨٨١) على وصفه بالسيريالية بالقول : « لقد وصفونى بالسيكولوجى وهذا خطأ • فانا مجرد واقعى بأعلى مفهوم للكلمة ، ومن ناحيته قد كان هذا الاتجاه وسيلة ضرورية لتفسيره لله وللتاريخ ، ولكنها جُسمت أيضا تقليدا أدبيا كبيرا لم يعد كثيرون منا يعرفون عنه شيئا •

انعكست صورة العالم فى رواياته ، كما انعكست حياته المذبذبة وما تخللها من تقي الى سيبيريا ومرض بالصرع ، وفترات حرمسان طويلة • وصور الكثير مما ظهر مبهرجا ومتوترا فى غراميات شخصوس دوستويفسكى بالقليل من التزاويق ، علاقاته الشخصية بماريا آسايافا وبإولينا سوسولوفا • ولقد اتضح أن أحداث الروايات التى حملت بصمات التسامى والاختراع كثيرا ما كانت منتزعة من سيرته الشخصية • فلقد مر بتجربة جميع تلك الاستقنارات ، وتعرض للموت - جزئيا - عندما واجه جماعات ضرب النار ، وكان بالنية تنفيذ حكم الاعدام فيه ، وروى لنا ما حدث بعد أن صاغه فى صورة روائية ، وفى مجال آخر ، تعرض لنوبة اغماء فى غرفة جلوس آل فيلجورسكى فى يناير ١٨٤٦ عندما التقى لأول مرة بالحصناء الشهيرة سنيافيا • وقد ارتبطت بعاداته الشخصية حتى سجاوراته ، التى لا يخفى نهوضها بدور درامى ، على نحو مشابه لأسلوب كولريديج وميتافزقيته ، والتى قال عنها الناقد الانجليزى هازليت بأنها كانت مرتبطة بنزهاته وتسمكاته ، وروت

صوفيا كوفالفسكى (٥) عالمة الرياضة المرموقة حديثا متبادلا دار بين الروائى وشقيقتها التى كان متيما بها آنئذ :

سال دوستويفسكى بفزق : أين كنت ليلة أمس ؟

فاجابت شقيقتى بلا اكتراث : فى حفل راقص .

— وهل اشتركت فى الرقص ؟

— طبعاً !

— مع ابن عمك ؟

— معه ومع آخرين .

وواصل دوستويفسكى تحرياته : « هل استمتعت بذلك ؟ » .

فاجابت اثناء استئنافها حياة ثوبها : مادام لا يوجد ما هو أفضل فقد سرنى ذلك .

فاحدى فيها مليا بضع لحظات :

ورجاءة قال : « أنت مخلوقة ضحلة حمقاء » .

واتخذت روح معظم احاديثها هذا الطابع ، وكانت تنتهى عادة باندفاع دوستويفسكى لمبارحة البيت .

غير انه من الواجب عدم المغالاة فى القنويه بالصلحات المنقولة من السيرة الذاتية فى روايات دوستويفسكى رغم فائق أهميتها ، وصرح فى رسالة بعث بها الى ستراخوف فى فبراير ١٨٦٩ : « ان لدى فكرة خاصة عن الفن الخصب فيما يلى : ان ما يعتبره أغلب الناس خيالاً ، ويفتقر الى العالمية يبدو فى نظرى الجوهر الصميم للحقيقة » ، ثم اريد قائلاً : « أليست روايتى الأبله التى توصف بالرواية الخيالية بأعظم ممثل لحقائق الحياة اليومية ؟ » . وكان دوستويفسكى ميتافيزيقياً لأقصى حد . وما من شك ان التجربة الشخصية أكدت احساسه بالفانتازيا ، وشحذت هذا الاحساس ، ولكن علينا الا نساوى بين الأسلوب الشعري وفلسفة عديدة وحادة كفلسفة دوستويفسكى ، ولو فعلنا ذلك فستعرض للتعصب الذى ظهر فى دراسة فرويد للأخوة كارامازوف التى ردت فيها فكرة قتل الأب ، والتى تعد حقيقة موضوعية مشحونة

بالمضمون الدرامي والايديولوجى الى المستوى البهم للمرض التسلسلى الشخصى ، ويتسمالشاعر الانجليزى بيتس : « كيف نفرق بين الرقص والراقصة ؟ » ان بمقدورنا تحقيق ذلك من جانب واحد ، ولكن بغير هذا الجانب لن يتيسر الحصول على أى نقد عقلانى .

ولنحاول هنيهة تذكر الصورة التى عرضها بيتس . فلقد استحضر الراقص صورة فردية من صور الرقص ، فلا يوجد راقصان يرقصان ذات الرقصة على نحو مماثل ، ولكن وراء هذا البتوع يكمن العنصر الثابت القابل للنقل لفن تصميم الرقصات (الكوروجرافيا) . وفى الأدب يوجد بالمثل كوروجرافيات كتقاليد للأسلوب وأعراف متفق عليها وبدع مؤقتة وقيم تتغلغل فى الجو العام الذى يكتب الأديب من خلاله. وليس باستطاعة أخرويات دوستوفيسكى ورواه للقيامة الألفية ، أو تاريخ حياته على السواء تقديم بيان كامل للأسلوب التقنى لادائه أو عرضه . ولم يكن بالمقدور تصور روايات دوستوفيسكى أو كتابتها على النحو الذى ظهرت فيه لولا وجود تقليد أدبى وعالم أدبى عظيم الثراء من الأعراف التى ظهرت فى فرنسا وانجلترا آيان ستينات القرن الثامن عشر . انتقلت فيما بعد الى جميع انحاء اوربا ، وانتهى بها المطاف الى عالم الأدب فى روسيا ، ومن ثم تعد « الجريمة والعقاب » و « الإبله » و « المسوس » و « الشاب الخام » و « الاخوة كارامازوف » والحكايات الرئيسيتورينة للتقليد القوطى ، ومنها انتهل الاطوار الذى عرف به دوستوفيسكى وعالمه ملامحه ومذاقه ، وما شابهناه فيه من جرائم جرت فى غرف الأسطح وفى الشوارع ليلا ، وعمليات سلب وفسق وما صاحبها من جرائم خفية ، وتأثيرها المغناطيسى الذى يقرض الروح فى الظلمات المخيمة على جو المدينة ولكن لما كانت القصص القوطية واسعة الانتشار ، وتحولت فيما بعد الى ما يدعى بالمكيتش (*) لذا اندثر الاحسان بفحواها المميز ، وبالدور الهائل الذى نهضت به لتحديد ملامح جو الأدب فى القرن التاسع عشر .

ولعلنا نعترف بانتماء العديد من الروايات (**) الى « القوطية » من حيث الموضوع وطريقة التناول ، كما نعرف رواية الرعب التى هذبت

(*) Kitsch مصطلح ألماني استخدم فى الأصل للدلالة على الأشياء المزعجة الزوال ، وفى مجال الأدب يطلق هذا المصطلح على الروايات العاطفية الفارغة التى تقرأ لشغل الفراغ لحسب .

(**) من أمثال Han d'I lande لفيكتور هيغو و Peau de chagrin لبليزك و Bleak House لديكنز وروايات الأختين Brontë وحكايات Hawt horne و Poe و die Raeuber لفييلر وملكة البستوني لبوشكن .

واتخذت طابعا سيكولوجيا فى فن موباسان وحكايات الأشباح عند هنرى جيمس والثر دى لامار . ويذكر لنا مؤرخو الأدب ما حدث بعد تدهور الشكل الدرامى من غزو الميلودراما لمسارح القرن التاسع عشر ، وما أعقب ذلك من اكتساح عالم الأفلام السينمائية والرواية الإذاعية والرواية الشعبية . وعلق اليوت فى مقال كتبه عن ويلكى كولينز وديكنز على حلول الميلودراما السينمائية محل الميلودراما الدرامية ، وفى كلا الحالين كان الأساس الذى اعتمدت عليه هذه الأحداث هو الحكاية القوطية . وعلاوة على ذلك فإننا نعرف أن عالم الميلودراما ، أو عالم الأبطال الشياطين الذين يرتدون قبعات ضخمة والعذارى اللاتي يوضعن فى مواقف تحتم عليهن الاختيار بين التعميب وهتك أعراضهن ، ويخير جميع الأبطال بين الجمع بين الفضيلة ونذل الفقر ، وبين الأشرار وما ينعمون به من ثراء ، ويتمثل هذا العالم أيضا فى عالم مصابيح الغاز التى ينعكس بريقها الشرير على الأزقة المغمورة بالضباب وعالم المرابين الذى يخرج من جواره بعض الأشرار لارتكاب جرائمهم فى الوقت المناسب . أنه عالم الجرععات السحرية واللكلاء الزائفة وسفنجلى و « الفيوليه » المفقودة لستراندوفارس . وقد جمع هذه الأمثلة صورا مكيفة للصيغ القوطية لكى تتناسب بيئة المدن الصناعية الكبرى .

ويمقدورنا أن نلاحظ جوهر القوطية فى أعمال متفرقة مثل أوليفر تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا . غير أن التخصصين وحدهم هم الذين يعون محاكاة انبء عظام فى روايات مثل تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا . إلا فى هوامش المراجع أو الموسوعات الضخمة عندما يحاولون استشارة قرائهم . لقد نسبنا تماما لمسات معيار القيم الذى استعان به بلزاه للمفارقة بين الجوانب الفنية والمتعارضة مع الفن ، امتدح أحد الأحداث التى وقعت فى رواية « ديريارم » لاستبدال ، وكيف تسارن منجزات هذا الأكيب العظيم بمنجزات أقل وزنا لكاتب مغمور « كالراهب » لويس والمؤلفات الأخيرة لمسز آن رادكليف (*) . ونسبنا أيضا أن الرومانسات المرعية للويس والمسز رادكليف كانت تقرأ على نطاق واسع ، وساهمت بدور أكبر فى تكوين الذوق الأدبى فى القرن التاسع عشر أكثر من أى كتب أخرى . مع جواز استثناء مؤلفات مثل اعترافات روسو ورواية مثل آلام فرتز لجوته ، ويذكر دوستوفسكى أنه أثناء طفولته

(*) Ann Radcliffe (١٧٦٤ - ١٨٢٣) من رواد قصص الرب ، التى

تحلق أعظم نجاح عندما تتحول الى أفلام سينمائية ، ويذكر أثناء العصر الحاضر دراكولا و فرانكشتاين .

« اعتاد تعضية أمسيات الشتاء الطويلة قبل توجهه للفراش مصغيا (فلم أكن قد تعلمت القراءة بعد) ومندهشا فاجريا فاه عندما كان أبوه وأمه يتلوان عليه بصوت مرتفع أجزاء من روايات آن راندكليف . وعندما أذهب للنوم استمر اهذى بما سمعته منها » . ويكفى أن نذكر بطاقة حكاية بوشكين (*) ، لكى نوثق حقيقة معرفة العائشين على حدود روسيا الآسيوية للكثير من الرومانسات الفارغة التى لم يعد أحد يذكرها الآن ، فهل هناك الآن من يقرأ أوجين سو الذى رفعه الناقد الفرنسى سانت بييف الى مرتبة مماثلة لبلزاك فى « الخصوبة والابداع » ، أو يذكر كيف ترجمت كتب سو مثل اليهودى الثاثة وأسرار باريس وغير ذلك ، الى عشرات اللغات والتهمها ملايين المعجبين من مدريد الى سان بطرسبورج ، والرومانس التى كانت تحلم بها أيدا بوفارى وساققتها الى مصيرها المحتوم ؟

ومع هذا فعلى وجه الدقة كان هؤلاء المحترفون لكتابة المبيعات وروايات السحر والباحثون المزيّفون فى التراث وأحياء العالم الوسيط - الذى لم يكن فى حقيقته مثلما زيفوه - هم الذين نشروا فى الخارج المادة التى نقل منها الشاعر الانجليزى بعض أعماله (**) وهم الذين يسروا لمبايرون تأليف « مانفريد » ولشيللى تأليف رواية البصرة والفكتور هيجو تأليف ألدب نوتردام . فضلا عن ذلك ، فإن جهايزة الصناعة الأدبية اليوم ومتعمدى توريد الرواية التاريخية وروايات الجريمة هم الأخلاف المنحدرون رأسا من هوراس والبول وماتيو جريجورى لويس وأن راندكليف وتشارلز ماثورين (مؤلف الرواية العظيمة التأثير ميلموث) . وحتى النوع المتخصص من الرواية العلمية، فإنه يترد الى النزعة القوطية للمسنر شيللى وروايتها قرنكشتاين والمتضيلات القوطية لأنجار آلان بر .

وفى نطاق التقليد العام للنزعة القوطية والميلودراما كانت هناك أشكال متمايزة للحساسية ، وقام ماريو براز (***) ببحث أحد جوانبها فى كتابه المشهور عن توجهات الرومانسية ، ويرجع أصلها الى المركيز دى ساد (****) والشبقيين فى القرن الثامن عشر ، وتشكل على غرارها علم

Dubrovsky.

(★)

Christabel

و The Ancient Mariner

مثل (★★)

The Romantic Agony

صاحب كتاب

Mario Praz (★★★)

مؤلف (★★★★) Sade, Alphonse-François المركيز (١٧٤٠ - ١٨١٤)

العديد من الكتب الشيقة ، ومنه استمد مصطلح السانية الشهير فى علم النفس والأب

رحيب من الأدب وفن الجرافيك حتى عهد فلوبيير وأوسكار وإيلد ودانونزيو . وتلاحظ القوطية من هذا القبيل في بعض أعمال الشاعر الانجليزي (*) كيتس ، وسالاميو لفلوبيير وشعر بودلير ، وفي الأعمال الأكثر اتساما بالروح الكثيية لبروست ، ومن المحاكاة الساخرة لهذا الفن في كتاب كافكا « مستعمرة العقوبة » . وكان دوستوفسكي يعرف أعمال ساد وكلاسيكيات الغسق (*) (فلقد أشير جملة مرات الى كتاب مونتيني في كتاباكيل الأبله والممسوس) ، وأسهب في انتقاء أفكار توصف بالتخطف بالمعنى التاريخي والتقني . وثمة قرابة بين نسائه المتعاجبات والنساء المغويات اللاتي لا يقاومن (***) ومصاصات الدماء التي جاء ذكرها في كتاب ماريو براز الألف الذكر . وهناك مؤثرات سادية في تناول دوستوفسكي للجريمة الجنسية . ولكن علينا التزام الحرص حتى يتسنى لنا التمييز بين طريقة تناوله للتقليد القوطي وفهم دور ميتافيزيقا دوستوفسكي الكامنة وراء تقنيات الميلودراما ، ولو فعلنا ذلك ، فسيتمنر علينا قبول رأي براز : « بأنه من جيل دي ريه (****) أو ريتز حتى دوستوفسكي كان نصيب الرذيلة في العمل الأدبي متماثلا » .

على انه قبل النظر في الأشكال المتطرفة والهرمسية للنزعة القوطية في روايات دوستوفسكي أود أن أبحث باقتضاب القوطية الأكثر انفتاحا في ميلودراما القرن التاسع عشر ، ففي بدايات القرن الثامن عشر ، كانت الصيغ القوطية ذات طابع بسيط وباستورالي . ولقد بدأت كما ذكرنا كولريديج لوليم ليسل بوليت في رسالة كتبها في مارس ١٧٩٧ :

« بالأبراج المحصنة والقلاع العتيقة والبيوت المنعزلة على شاطئ البحر والكهوف والغابات والشخصيات الشاذة وجميع عشائر السرب والأسرار » .

ولكن بعد الولع المبسوط بالاغراب واهتراء الرداء العتيق ، حدث تحول في الأوضاع . إذ كان ما أدركه القراء والملاحظون من إبتاء القرن

(*) روايتا كيتس : Othe the Great, La Bellé Dame Sans Merci

(**) مثل : Thérèse philosophe

(***) Femmes fatales.

(****) Gilles Retz (Rais) (١٣٩٦ - ١٤٤٠) الذي حارب مع جان

دارك ضد الانجليز ، ثم اتجه الى خطف الاطفال وقتلهم وجوكم وأعدم . ويقترب اسمه بحكايات ذوي اللحية الزرقاء .

التاسع عشر ، وما كانوا يخشونه هو شدة زحف المدينة وبخاصة ، بعد أن تسببت الأزمات المتكررة للثورة الصناعية فى ملء هذه المدن بالمساكن المظلمة ومظاهر الجوع ، فلا وجود لمثل آخر قاتى - ما شعر به الانسان الذى ارتكب الخطيئة ، وسقط من نعيم العناية الالهية فى الشعور باليأس ، وعدم الاعتماد الى مهرب من القناعة ، وما أشبه باريس فى الليل التى صورها بلزاك ، ومشاهد الغروب المشؤمة فى الروايات المرعبة التى كانت تباع لقاء بنس واحد ، وما أشبه أدنبره على عهد المستر هايد (التى ظهرت فى رواية جيكل وهايد) وعالم الشوارع الثعبانية التى اخترقها « د ك » عند كافكا مهرعا للقاء حقه . ما أشبه جميع هذه الصور بمدينة بابل المكينة بظلمات الليل ، ولكن بين كل ما روى عن أحداث المدن الكبرى فى مظاهرها الشجية والوحشية احتل دومستوفسكى الصدارة .

ويتألف من الأعمال الذين سعى لاستلهاهم كوكبة من الجهابذة . فحتى قبل أن تزدهر الروح القوطية ، فأننا رأينا رستيف دى لابریتون (*) ، وهو أديب منسى ومن الصعب تقييمه لأن ما ظهر عنده من غضب وتنوع قد جعل موهبته تقترب من طبقة العباقرة ، ورأى رستيف المدينة بعد غروب الشمس تتحول الى أرض المجهل (**) التى تمثل المجتمع الحديث . وفى كتابه (***) لياالى باريس ، طرحت بصورة واضحة المقومات الأساسية للميثولوجيا الجديدة : مثل العالم السفلى والمومسات وغرف الأسطح المتجمدة والأقبية بجوها الخافت وميلودرامية التضاد بين وجوه المستعرضين والعريدين فى قصور الأغنياء . وتمثال رستيف هو والشاعر الانجليزى وليام بليك فرأى فى لياالى المتربوليس رموز اللانسانية فى صورة مركزة ، والتفرقة فى المعاملة القانونية وأحكام قبضته على المفارقة الخاصة بزيادة عدد الفقراء والمطاردين ممن لا مأوى يويهم وسط صروح قصور المترفين ، وفى أعقاب وليام بليك . ظهر متجولون ليليون من أمثال فيكتور هيجو واندجار آلان بو ، وماضغ الأفيون (****) وشركوك هولز وشخصيات جيسفينج (*****) وزولا

(*) Retif de la Bretonne أو Restif (١٧٢٤ - ١٨٠٦) أديب فرنسى ألف ٢٥٠ مجلدا من الرومانسية صور فيها الملامح الرئيسية لحياة الفلمبان الفرنسيين والمساكين . ولم يقدّر لها البقاء لما فيها من وفرة المآثرات الميلودرامية والمبتذلات .

(**) (**) ومن بين من سبقوا دومستوفسكى فى هذا الضمار دى كروينى .

(***) Les Nuits de Paris Terra incognita (١٧٨٨) .

(****) (*****) اشارة الى كتاب Confessions of an opinmeater تأليف الشاعر دى كروينى .

Gisring (*****)

وليوبولد بلوم والبارون دي شارلوس ، ويظهر تأثير دوستوفسكى برستيف
فى أجلى مظاهره فى الصفحات الاستهلالية من كتاب « اللئالى البيضاء
فى سان بطرسبورج » .

فقد بين هذا الكتاب كيف تستطيع عين الشاعر حتى وسط الدساكر
والمصانع أن تكشف الهلوس والرؤى المضمومة التى تتماثل فى أصالتها
هى واية رؤى يمكن الاهتداء اليها فى الغابات القوطية وحكايات الشرق
التي أولوج بها الرومانتيكيون . واشترك دي كوينسى هو وبودليير فى
الالتجاء الى تصوير احدى المدن التي تتسم بالغربة الوحشة ، على
نحو شبيه بما حدث لمدينة نينوى وبابل عندما صب اصحاب الرؤى
لعناتهم عليهما . وكان كتاب دي كوينسى : اعترافات ماضغ الأفيون
من بين الكتب الأثيرة عند دوستوفسكى ، وترك الكتاب آثاره على
كتابات الباكرا ، وعلى كتاب الجريمة والعقاب . ويمقدورنا أن نلمح
صورة آن الصغيرة فى شارع اكسفورد (عند دي كوينسى) وراء صورة
سونيا فى الجريمة والعقاب .

وتأثير بلزاك وديكنز واضح للغاية ويعيد الأثر بحيث لا يحتاج الى
المزيد من البحث لاثباته . إذ كانت باريس ولندن اللتين حدهما
دوستوفسكى فى كتابه (ملاحظات شتوية عن بعض الانطباعات
الصيفية) ١٨٦٣ مدينتين رأهما على ضوء ما تأثر به فى كتب بلزاك
وديكنز (*) .

غير أن تأثير المدينة والقوطية بلغ قمة تعبيره فى كتاب أوجين
سو « أسرار باريس » . وقد استدح الناقد الروسى بلفينسكى الكتاب
الذى أقبل عليه الروس بنهم مماثل للاقبال عليه فى أوروبا .
ويذكر تولستوى فى كتابه : « الطفولة والصبا والشباب » كيف أولوج
يكتب « سو » التي لاقت نجاحا شعبيا عارما ، وعرف دوستوفسكى
كتابى سو « أسرار باريس » واليهودى الثالث ، وعلى الرغم من انه كتب
لشقيقه فى مايو ١٨٤٥ بأن سو محدود الموهبة الى أبعد حد ، الا انه
تعلم الكثير منه . ويصبح هذا الرأى خصوصا على عدد من الأحداث
التي وردت فى الجزء الأول من كتاب الشاب الخام ، وأن صعب أحيانا
التفرقة بين ما يكتب من باب القندر وما يكتب من قبيل القاتر ، وحقى
سو أثرا شجيا مستحدثا عندما مزج الميلودراما بالدعوة الى التعاطف

(*) مثل كتاب Le Père Goriot لبلزاك وكتاب Illusions perdues وكتاب

Bleak House لديكنز .

الاجتماعى وهى السمة التى تميزت بها الرواية بعد تدهورها فى القرن التاسع عشر الى اسفل سافلين ، وإذا استشهدنا بفقرة موجزة من فصل شهير فى كتاب سو (*) ، فسيستنى لنا نقل اللهجة السائدة عند سو : « وبعد أن حطم السلل ثانى الأختين ، مالت بضغف بوجهها الصغير البائس ، وبظلاله العظيمة الشاحبة ، ناحية الصدر المتجمد لأختها ذات السنوات الخمس » .

وسنرى نفس الفتاة مستمرة فى شقيقاتها فى بيت مارميا لادوف وفى الاكواخ التى كان اليوشا كارامازوف يمارس فيها وظيفة القسوسية وترددت أصداء بعض الأقوال الثورية التى جاءت عند سو ، فيما يكاد يشبه التطابق الكامل عند دوستوفيسكى . وهكذا رأينا فى كارامازوف استنساخا للملاحظة القائلة : « انها أموال تافهة » لا شئ يشغلها عن الشعور بالمسئولية . ولا شئ يحميها من الشعور بالمرارة والحقد . وهناك تماثل فى العرض والموضوع بين بعض أحداث من أسرار باريس (**) وبطلات دوستوفيسكى الرقيقات ، وبين ما ذكره سو عن اصنابة المركز هادفيل بالصرع ومائزق الزواج فى رواية الأبله .

يبد أن ما نقله دوستوفيسكى قد ذهب الى ما هو أبعد من الاستلهام . إذ امتد الى دوره بأكمله ككاتب روائى ! بفضل كونه أكثر عظماء معاصريه تعمقا فى الأدب الأوروبى ، وأكثرهم استثمارة لارثه منه ، ومن الصعب تخيل نوع الكاتب الذى كان سيؤول اليه دوستوفيسكى لو أنه لم يعرف أعمال ديكنز ويلزك وأوجين سو وجورج صائد ، فلقد وضعوا الأساس الذى لا غنى عنه لتصوره للمدينة الشريرة (الجهنمية) ، ونقل عنهم أعراف الميلودراما التى ألم بها وعمقها بدوره ، وتعد روايات دوستوفيسكى : المساكين والجريمة والعقاب والشباب الضام والليالى البيضاء فى سان بطرسبورج والمهان والمجرح حلقة من مسلسل بدأ برستيف دى لابريتون وبامعان النظر فى حياة المدينة للبرجاس (***) واستمر باقيا فى روايات الدساكر الأمريكية فى عصرنا الحالى .

وكان تولستوى لا يشعر بأى ضيق عندما يرى المدينة حتى وهى تحترق . أما دوستوفيسكى فكان يالف التنقل بين أكاداس الشفق

Les Mystères de Paris	فى كتاب	Misere	(*) الفصل بعنوان
		Eugene Sue	تأليف
Fleur de Marie.			(*) (*) (*)
١٦٦٨ - ١٧٤٧ وهو درامى وروائى بنا		(Alain René) Le Sage	(*) (*) (*)
			حياته بترجمة كتب الأدب الاسباني .

والأكواخ فى الأقبية وفوق الأسطح وفى أحواش محطات السكك الحديدية .

ولقد قدم لنا نموذجا لنظريته الى هذه الناحية فى الصفحة الأولى من كتاب المهان والمجرح : « طيلة هذا اليوم ، كنت أتجول داخل المدينة محاولا العثور على ماوى . اذ كان مسكنى القديم رطبا للغاية » . وعندما يحاول دوستوفسكى استحضار صورة الجمال الطبيعى نلاحظ إيتاره المدينة التى جعلها اطارا لمثل هذه التصورات :

« أحب شمس شهر مارس فى بطرسبورج . فبغتة لمع الشوارع بأسره ، وسبح فى النور المتألق .. وبدأت جميع الشوارع هجاة وكأنها مغطاة بطبقة من اللؤلؤ ، واختفى مظهرها الرمادى الأصفر والأخضر القدر ، بكل ما فيه من كآبة » .

ولا يحتوى عالم الرواية عند دوستوفسكى الا على القليل من المناظر الطبيعية ، ولاحظ الأستاذ سيمونز : « ما يسود كتاب البطل الصغير من جو متألق فذ تدور أحداثه فى العراء » ، ومما له دلالة اضطلاح دوستوفسكى بتأليف قصة البطل الصغير أثناء فترة احتجازه فى سان بطرسبورج . ولا يبدو الناقد الروسى ميرشكوفسكى مقننا عندما يجادل ويذهب أن الروائي أخفق فى تصوير الطبيعة نتيجة لشدة افتقانه بها . فلا يخفى أن الناحية الباستورالية كانت بعيدة عن المقام الذى اختص به دوستوفسكى . فعندما كان يكتب وصفا للطبيعة على الطريقة التقليدية فى كتاب المساكين تحول المشهد على الفور الى مشهد قوطى مرعب :

« نعم ويحق انى أحب جو الخريف ، أو أواخر الخريف بمعنى أصبح ، عندما تحصد المحاصيل ، وتبدأ التجمعات المسائية فى الأكواخ وينتظر الجميع قدوم الشتاء . آنئذ يمتلىء كل شيء بالأسرار ، فتكتهر السماء بسحبها ، وتغطى الأوراق الذائبة الممرات الواقعة عند حافة الغابة الجرداء ، وتحصول الغابة ذاتها الى اللون الأسود والأزرق ، وتترأى الأشجار فى قلب الغابة كأنها مرده أو أشباح سحرية بلا شكل ... آه يا للهول ! فجأة يبدأ المرء فى القشعريرة عندما يرى كأننا غريبا يحدق بنظره من خلال ظلمة تجويف إحدى الأشجار ... وبعدئذ ينتابنا شعور غريب فنتخيل كأننا نسمع همسا صادرا من كائن ما يردد أسرع ! أسرع ! أيها الطفل الصغير ، لا تتأخر عن موعد عودتك ، فسرعان ما سيصبح هذا المكان مثيرا للهلوع . أسرع أسرع أيها الطفل ! » .

ولقد تركزت في عبارة « هذا المكان سرعان ما سيصبح مثيرا للهلل الروح القوطية وتقنيات الميودراما » وإذا راعينا كم كان دوستوفسكي مدينا للناحيتين ، فلنتجه الى ما ينظر اليه عادة على انه اللحن الرامز (اللاتيموتيف) في كتاباته : تأثير العنف على الأطفال .

٦

جرت العادة على الاعتقاد بأن الرواية في القرن التاسع عشر - حتى اميل زولا على أقل تقدير - كانت تتجنب الجوانب البعيدة عن الاحتشام والجوانب المرضية في التجربة الشيقية . وذكر اسم دوستوفسكي كرائد للكشف عن العالم السفلي للمكبوتات والشهوات « غير الطيبة » التي ساهم فرويد بفتح بابها على نحو اخصب استنارتنا . غير ان الحقائق تشير الى غير ذلك . فحتى في الرواية في اسمى حالاتها فاننا نصادف آيات مثل رواية بلزاك ابنة العم بت (*) ورواية هنري جيمس اهل بوسطون (**) اللتين تناولتا افكارا جنسية خطيرة عالجتها بعض العقليات المتحررة . وتناولت رواية استنسدال (***) ورودين (****) لتورجنيف موضوعين تراجيديين عن الضعف الجنسي . وسبقت رواية بلزاك فانتريم رواية مارسيل بروسست (*****) المنحرفين بما يقارب ثلاثة ارباع القرن . اما رواية بيبير المفيل فانها تمثل الاعتمادات غير المألوفة لانحراف الحب، وان كانت لم تتحقق .

ان كل هذا صحيح فيما يتعلق بالرواية القوطية في اننى مستوياتها فيما يدعى بالرومانسات السوداء (*****) ، وايضا عن التدفق الهائل للمرعبات والرومانس المسلسل . اذ كانت السادية والانحراف الجنسي والخطيئة الشاذة وسفاح القربى والآليات المصاحبة للمسمرية والاختطاف من الموتيفات الكثيرة الشيعوع ، وجاء في وصية الناشر لوسيان دى رو بيمبريه لبلزاك عندما وفد الى باريس لأول مرة : « عليك ان تكتب شيئا ما على غرار الممز راندكليف » (وقد سبق ان اشرنا الى اسسها) وقد نقشت هذه الوصية في لوائح قوانين الانب . وهناك احيوكات رهن الاشارة تدور حول العذارى اليائسات وفجرة المستبددين والافتتال عن طريق غاز الاستصباح والخلص عن طريق الحب تقدم للروائيين

Cousine Bette.
Bostonians.
Armanie.
Rudin.
invertis.
Romans noire.

(*)
(**)
(***)
(****)
(*****)
(*****)
(*****)

الصاعدين من الطموحين الذين بمقدورهم اعتمادا على العبقريّة تحويلها الى ما يمثّل بعض الروايات الشهيرة (*) وإذا توافرت الموهبة فلا يستبعد أن يتسنى لهم ابداع روايات أخرى (**) أما إذا اعتمدوا على الصدفة وحدها فسيكون يوسعهم تأليف مئات الآلاف من الرومان فيتون (***). التي نسي أمرها الآن حتى عند مصنفى الموسوعات الأدبية الضخمة ، ولما كنا قد نسينا هذا المقدار الهائل من الأعمال لذا تظهر لنا أفكار دوستوفيسكى ومواقفه الدرامية كأنها فريدة زمانها ، ونصفها بالأعراض المرضية ، والحق فإن احبوكات دوستوفيسكى الروائية اذا نظر اليها كمادة خام أو كحكايات يستطاع تلخيصها ، فانها لن تبدو لنا انقل اعتمادا على علم التقاليد المعاصرة والممارسات المعاصرة من مثيلاتها عند شكسبير ، وإذا استشف منها وجود بعض الأفكار الشخصية المتسلطة ، فإن هذا سيساعد على الاستنارة غير أن مثل هذا التأويل يجب أن يعقب الدراية بالمادة المتاحة العامة ولا يسبقه .

وعند كثير من الكتاب ثمة صور لمواقف أو أنماط لمواقف تعاود الظهور صراحة أو مضمرة فى أغلب أعمالهم . فمثلا فى اشعار بايرون ودراماته هناك الإشارة الى سفاح القربى ، وكما هو معروف تماما ، فقد لمح دوستوفيسكى من حين لآخر لفظائح مثل الاعتداء الجنسى لرجل عجوز على فتاة أو امرأة بالغة ، وربما دعت الحاجة الى تتبع هذه الفكرة من خلال جميع كتاباته ، ولبيان كيف ظهرت فى أشكال رمزية مستترة ، ثم تبع ذلك ظهورها فى شكل مقال قائم بذاته ، وقد حدث ذلك فى أول رواية له وهى المساكين حيث شاهدنا مطاردة المسير بيكوف لليتيمة فارفانا ، وحدث تلميح لهذه الفكرة فى إحدى الحكايات (****)، وفيها حجت إحدى الخطايا الخفية العلاقة بين مورين وكاترينا . وفى حكاية شجرة عيد الميلاد وحكاية « زفاف » اتخذ هذا التلميح مظهرا شافيا لرجل عجوز يوجه انتباهه الى فتاة صغيرة فى الحادية عشرة من عمرها ، وكان يهدف الى الزواج منها عندما تبلغ السادسة عشرة . وثمة موتيف مماثل رايناه فى الرواية الرائعة « الزوج الأبدي » ففيها وقعت

Les mystères de Paris ر The old curiosity shop مثل (★)

Les mystères de Paris و Trilby (★★)

romans feuilletons المسلمات الروائية التى كانت تنشر على (★★★)

حلقات فى الجرائد اليومية وقد بدأ لتباع هذا الأسلوب ١٨٣٠ فى المجلات الأسبوعية ونصف للشهيرة والشهيرة واشترك فيها فى البداية أمثال بلزاك والكسندر دumas الكبير وجورج صائد .

The Landlady.

وتسمى (★★★★)

بطلة الرواية نيتوشكا نذاتوفا فى غرام مرضى بزواج أمها • وفى المهان والمجرح ، هيمنت هذه الفكرة • فرأينا نيللى (التى يرجع أصلها الى بطلة أخرى بنفس الاسم عند ديكنز) قد تم انقاذها على نحو سيلودرامى من الاعتداء ، وأشيع أن فالكونفسكى قد تورط فى عملية اغواء سرية ، وردائل معقوفة خفية • وفى مسودات الجريمة والعقاب، ظهرت اعترافات سفديرجالوف بالاعتداء على الفتيات الصغار بظهور بشع متكرر :

« انها عملية اغتصاب ارتكبت مصادفة • وبغثة روى سفديرجالوف - وكأن شيئاً ما غير عادى لم يحدث ، بعض نوادر عن الطريقة التى يتبعها رايزلو بتبلك عند اعتدائه على الأطفال (ويقول عن نزيفة بيته ان ابنتها قد اغتصبت وغرقت • بيد أنه لم يذكر اسم الشخصية التى اعتدت عليها ، ولكنه اعترف فيما بعد بأنه كان المعتدى ••• حاشية - لقد جلدما حتى الموت •• »

وفى النسخة النهائية المعتمدة ، حدثت تسمية لهذه التفاصيل • فلقد تحدث سفديرجالوف عن اغواءاته الأقل تبذلاً من ذلك واستميض عن واقعة الاعتداء الجنسى بمغازلة لوزين لدينا ومحاولة سفديرجالوف غوايتها • وكما سبق أن رأينا ، فقد كانت العلاقات الأبكر بين ناستاسيا وتوتسكى فى رواية الأبله مبنية على علاقات شبقية بين عاشق أكبر سنا وفتاة صغيرة • واحتلت هذه الفكرة حيزاً أكبر فى رواية « حياة خطاء كبير » • وتقع الرواية فى خمسة أجزاء ، وظهرت لأول مرة فى نهاية ١٨٦٨ ، ونقلت رواية الممسوس والاخوة كارامازوف شذرات منها • وفيها جنح البطل الى تعذيب فتاة كسبيحة ومر بحقبة من القسوة والانحراف ، وجسمت اعترافات ستافروجين هذه الأفكار ، وتعد أشهر محاولات دوستويفسكى للتعبير عن الشهوة السادية • ولكن وحتى بعد أن صور بفطاعة هذه الفعلة ، فانه استمر حريصاً على إبرازها • وتضمنت « يوميات كاتب » قائمة بأفعال العنف التى ارتكبت ضد الأطفال • فلقد تورط فيرسيلوف فى رواية « الشباب النظام » فى أفعال سرية تتعارض مع الإنسانية ، وقيل أن يشرح دوستويفسكى فى تأليف الاخوة كارامازوف ألف حكايتين على غرار الأسلوب القوطى البحث : « بويوك » و « حلم رجل مثير للضحك » • وعندما كان « الرجل المثير للضحك » على وشك الانتحار ، تذكر معاملته المخزية لاحدى الفتيات • وأخيراً فاننا نرى اشتاتا من هذه الفكرة مبعثرة من خلال آخر رواياته ، فلقد صرح ايفان كارامازوف بأن الأعمال الوحشية التى ترتكب فى حق الأطفال هى أفحش اتهام يواجه ضد الله • وتم التلميح بتمريض جروشكا للاعتداء

عندما كانت فتاة صغيرة ، وأُخرجت ليزا هولاكوفا ، اليوشا ، بأنها
تُحلم بصلب طفل صغير :

« وسيتبقى معلقاً يئن ، وسأجلس قبالة أكل الكمبيوتر الأناناس .
فأنا مولعة للغاية بكمبيوتر الأناناس » .

وهناك مشهد مشابه وصف في رواية أفروديت لبيير لوييس .
وفضلاً عن ذلك ، فإن فكرة الاستسلام الشبقى والرغبة الجنسية المتصبة
تد ظهرت مضمرة في رواية زيارة كاتيا لديمترى كارامازوف عندما كان
يتنقذ أباهما من القضية العامة .

وحتى أثناء حياة دوستويفسكى ، فقد اشيع أن هذا الموتيـف
المتكرر يرتد الى بعض أركان مظلمة من ماضيه . ولكن ليست هناك
هنة صغيرة من الدليل القاطع تؤيد هذه الفرية . وفيما بعد انجذب
علماء النفس الى تعقب هذا الأثر . وقد تلقى أو لا تلقى كشفهم ضوءاً
على شخصية الروائى . غير أنه فيما يتعلق بأعماله فإنها بالضرورة
بعيدة الصلة ، لأن هذه الأعمال تمثل واقعاً موضوعياً ، وتخضع للتقنية
والظروف التاريخية . وعندما نحاول فحص القاع فإننا قد نفسر
السطح . ويمتدّار دقة التوفيق فى جعل العمل الفنى يتخذ الشكل
الفنى ، ويكتسب صفة العمومية ، فإنه لن يزيد عن سطح ، أن فكرة
الاضطهاد الشبقى والسادى للأطفال فى روايات دوستويفسكى لها
أهمية واضحة وتعميمية . وقد تعززت بفضل تقليد أدبى يستطاع
الرجوع فى تأثيره على دوستويفسكى الى مقدار كبير من الوثائق .

واعتبر دوستويفسكى تعذيب الأطفال ، وبخاصة أفسادهم جنسياً
رمزاً للشرف فى فعل مردول لا يمكن الدفاع عنه ويتعذر إصلاحه . ورآه
تجسيعاً للخطيئة التى لا تغتفر . وقد ينصب إليها بعض النقاد صفة
الكلية المشخصة . فعندما تعذب أو تعتدى على طفل فإنك تدنس صورة
الله الكامنة داخل الإنسان ، والتى تمثل المـع جزء منه . بل والأبشع من
ذلك هو التشكيك فى إمكان وجود الله ، أو إذا عبرنا عن ذلك بطريقة أشد
صرامة قلنا إمكان احتفاظ الله ببعض الاحساس بقربائه من خلأته .
وقد أوضح إيفان كارامازوف ذلك فى صورة كاملة :

« هل يمكنك أن تفهم لماذا تضرب أية مخلوقة صغيرة – لا تكاد
تفهم ما الذى اقترف فى حقها – على قلبها المتوجع الصغير بقبضتها
الرقيقة فى الظلام والبرد ، وتبكي بدموع بريئة لا تعرف الحقد مقصرة
الى الله العزيز المعطوف لصايتها ؟ ... » ولأن اتحدث عن معاناة

الأشخاص كاملى النمو • فلقد أكلوا التفاحة ، لعنة الله عليهم ، وليأخذهم الشيطان جميعا ! • أما أولئك الصغار فما الذى ستفعله جهنم بهم ، بعد أن تعذبوا بالفعل ؟ » •

والمذهب القائل بأن الإنسان قد سقط من رعاية النعمة من اثر ما حدث له فى فترة البلوغ من المعتقدات اللاهوتية العجيبة • غير أن مايعنيه دوستوفيسكى واضح صريح • وليس بمقدورنا أن نستجيب له بكفاية عن طريق تصيد الأفكار الشخصية المتسلطة التى قد تكون متشابكة هى وجذور هذا المذهب • فالمسألة الجديرة بالبحث هنا ، كما هو الحال فى أورستيا وفى « العواصف » و « الموسيقى » فى آخر مسرحيات شكسبير وفى الجنة المفقودة لميلتون ، وما جاء على نحو مختلف فى أنا كاريننا هى مشكلة الثيوديقا (دور الشر فى حياة البشر) ولقد طرح وعدا باضطلاع الله بدور الشر من الشر • ويبحث دوستوفيسكى متسائلا : « وهل سيكون لمثل هذا الانتقام أى معنى ، أو يعد منصفًا بعد تعرض هؤلاء الأطفال للتعذيب بالفعل » • ونحن نحط من تحديه وما تضمنه من رعب شديد وتعاطف بأن ننسبه الى محاولة لاواعية للتكفير عن نفسه •

وكما سبق أن ذكرت ، فإن الجرائم ضد الأطفال هى المقابل الفعلى والرمزى لقتل الآباء • ورأى دوستوفيسكى فى هذا الازدواج صورة لصراع الآباء والأبناء فى روسيا ستينيات القرن التاسع عشر • واستعان شكسبير بوسيلة مماثلة فى الجزء الثالث من هنرى السادس لتصوير الحرب الضروس الشاملة للموردين •

ولم يكن دوستوفيسكى عندما يختار موتيفات القسوسة الشبكية لموضعة رؤياه الفلسفية والأخلاقية يستسلم لأى نوازع ذاتية أو شاذة • إذ كان يمارس عمله فى صميم الأحداث المعاصرة • وفى واقع الأمر ففى الوقت الذى بدأ دوستوفيسكى ينشر فيه رواياته وحكاياته كان اضطهاد الأطفال وغواية النساء بالاعتماد على الإغراء أو الابتزاز من الأمور الشائعة فى الرواية الأوروبية • ففى بداية انتشار النزعة القوطية فى حكاية « امرار اودولفو » (*) ، تصانف امرأة شابة جميلة ومفضلة تعذب وتسجن فى قبر • وحدث تبدل للآطار القوطى ، فتناول القبر الى قصور منعزلة ، كما رأينا فى ميلودرامات الأخنتين برونكى ، وشقق سحرية ، كالتى ظهرت فى إحدى روايات بلزك (**) • وشاعت بالمثل

حكاية الطفل الكسبح واليتيم المغلس وغير ذلك (*) . فهذه الروايات هي أبناء عموم روايات دوستوفسكى التى تعيش على بعد . وقبل دوستوفسكى بأمد طويل ، استغل محترفو التوتز والشجى احصى الحقائق السيكولوجية عن قدرة العاهرات والعجزة على الفجوة للفسق . وإذا بحثنا عن كيف تحقق هذا الاستبصار على نحو يمكن أن يقارن بدوستوفسكى فى ناحية المجال التراجمى ، يكفينا فقط أن ننظر الى بعض لوحات الجرافيك واللوحات المتأخرة لجويا .

وعندارى دوستوفسكى المضطهدات من أمثال فارفارا وكاترينا ودينا وكاتيا ناهن الانتويمات كثيرا ما اتسمت بنضارتها وحدة تأثيرها على لمن كثير التردد . إذ تعكس تلى فى « المهان والمجرح » بكل وضوح النموذج الذى تأثرت به عند نيكنز ، وعندما اقدم راسكولنيكوف على حياية سونيا (فى الجريمة والعقاب) وعندما انقذ الامير رودلف المرأة السليطة اللسان (**) (فى أسرار باريس) ، فانهما اتبعها أحبوبة روائية ساعد انتشارها فى شتى الانحاء على شيء أشبه بالطفوس المقدسة ، وحتى عندما اتسمت غايته بأشد التعقيد والطرف فانه تمسك بالمواقف الدعامية للميلودراما المعاصرة ، فرأينا العواجيز الفسقة يفاضلون الفتيات الضريات ، وكيف يفسد التبلل الأبناء والأبطال المسكونين بالشياطين والساقطات صاحبات القلوب الرقيقة . وهذه هي القائمة التقليدية لريبرتوار الميلودراما ، وتحولت بسحر العبقرية الى أبطال الاخوة كارامازوف . وما على أولئك الذين يصرون على القول بأن اعترافات سيفدريجالفوف وستافروجين غير مسبوقه فى الأدب ، وأنها قد تفرعت من الروح المجردة لدوستوفسكى الا أن يقرموا رواية بلزك الشهيرة (***) والتى عرض فيها (على بلاطة) موضوعا يدور حول اشتها رجل مسن لبنت فى الثانية عشرة من عمرها .

ولابد أن نترك لنفس الدزاية بالتقاليد مساهمتنا على فهم أبطال دوستوفسكى ، أى أولئك الملائكة المظلومين على أمرهم الذين تتناوب لديهم ذكريات الخلاص هى والحقد الجهنمى ، فمن بين أمثالها « إبليس » عند الشاعر الانجليزى جون ملتون والعشاق المصومون فى الرواية القوطية ، والبالاد الرومانتيكى و « الشخصيات القوية » عند بلزك مثل راستينا ومارسان ، وشخصية أونيجين عند بوشكين

(*) مثل mendiante rousse لبودلير و Tiny Tim Christmas Carol. La Goyaleuse. (★★★)

(★★★) La Rabouilleuse. (١٨٤٢) وتعنى خميرة المكننة :

ونجورين عند ليرمونتوف ، ومما يثير الاهتمام أن دوستوفسكى بالذات قد اعتبر الأمير أندرو فى الحروب والسلام لتولستوى . من أبطال نمط « أبطال الظلمات » فى الأساطير الرومانكية .

وتبدو الاستكشافات الأولى لشخصية سفيرجاييلوف كأنها محاكاة لبايرون أو فيكتور هيجو .

ملاحظة : كان سفيرجاييلوف على وعى ببعض الفئات الخفية التى لم يشأ أن يكشفها لأى إنسان ، ولكنها تكشفت من خلال أعماله ، فقد اتخذت مظهر التشنجات الوحشية التى تدفعه الى تمزيق نفسه وإلى القتل دون أن يشعر بأى انفعال ، انه وحش خطير أشبه بالنمور ! .

ويستل فالمكوفسكى فى رواية المهان والمجرح اتجاهها معمقا للنزعة القوطية . فمن تمثل فى شخصيته الصدام بين الوحشية واحتقار الذات الذى درمزه بايرون فى مانفريد وقدمه أوجين سسوفى اليهودى الثالث :

« لقد كنت من أنصار الخدمة الاجتماعية . بلى ! وكنت اقترب من جلد أحد الفلاحين حتى أشرف على الموت ، حسب رواية زوجته .. ولقد اتسمت على هذه الفعلة فى مرحطى الرومانكية » .

« بل وأنا مولع بالرنيلة الخفية التى تدور فى المر شريطة أن تتصف بالمغربة والأصالة ، وربما أيضا بقليل من الفحش للحيلولة دون إثارة الملل .. ها ها ! » .

وكثيرا ما تنقلب الخسة القوطية الى ضحك وحش .

فى إحدى المذكرات الموجزة لتوماس لوفيل (*) ، نصاف صيفة مناسبة تماما لتشخيص حالة سيدريجاييلوف وفالمكوفسكى وستافروجين وإيفان كارامازوف .

« فلابد أن تتصف كلماتهم بالفتامة الشديدة وبالكشف عن الغدر مع النظار من حين لآخر بالاخلاص المشوب ببعض التوازل الحريفة من التفجر بالتهكم والسخرية الأثمة والمبارات اللفظة » .

وتكشف شخصية دوجوجين (فى رواية الأبله) عن شدة التأثير ببايرون ، فهو شاب أسمر البشرة سوداوى يضحى بجميع خيراته .

(*) (Thomas Lovell) Beddoes . وهو من البيورتان أصحاب المزاج القوطى .

الدينيوية في سبيل مشاعره عند انطلاقها ، فنراه يقتل ما يحب أو يرفض في لحظات افئتانه ، وقصص عيناه بمغناطسيتها وتعبيرهما عن القضية ، وقد لازمت هذه الصفة مويشكن إبان جولاته داخل سنان بطرسبورج . وهذه صفة تمثل الحالة التي شاعت في النزعة القوطية . حتى قبل كولريديج ، عندما أصبحت العينان المتوهجتان لرجل البحرية القديم من العلامات التقليدية لقابيل عند الرومانتيكيين (والاشارة بالطبع الى مؤلف شهير لكولريديج) .

ولكن بلا جدال فاننا نلمس عند ستافروجين المادة التقليدية بعد معالجتها بقدر أكبر من البراعة . فلقد تماثل هو وجميع أبناء عشيرته في سبق الشائعات التي انتشرت عنه وربطت بينه وبين الجرائم التي لم يكشف النقاب عن مرتكبها . وهنا يستعمل دوستوفيسكي موقفا غريبا للغاية ، وان كان منتشرا ، فهناك تلميح بأن ستافروجين كان ينتمى في بعض الأحيان الى جمعية سرية مؤلفة من ١٢ رجلا كانوا يشتركون في العريضة الشيطانية ، وعادت الظهور مثل هذه الجمعيات التي تتألف عادة من ١٢ أو ١٣ فردا في أعمال دوستوفيسكي ، فمثلا رأينا اليوشا في المهان والمجرح يشير متحمسا الى جماعة مؤلفة من « حوالي ١٢ عضوا تلتقى للتحديث في مسائل اليوم » ولعل الفكرة قد استهوت المؤلف الروائي لما فيها من تلميحات رمزية دينية الى المسيح والرسول ولاتصالها بالتقاليد الطائفية أو الحركة الانشقاقية الروسية . ولكن مرة أخرى يجب ألا ينسينا تناول دوستوفيسكي للفكرة خلفيتها الأدبية . فعالم الرواية القوطية حافل بحكايات الكهوف الشيطانية والجمعيات السحرية التي تمارس السحر الأسود ، وتسيطر على المسائل السياسية والشخصية (*) . وخصص بلزلك ثلاث روايات ميلودرامية للتحديث عن مثل هذه الجماعات التي كانت تلتقى في المر لتبادل العون (**) ، وتعتمد من علامات الطريق الدالة على تغفلل الحساسية القوطية في نسج الرواية في أسس صورها ، ولو أريد الحصول على منظور مبين ويتصف بكلاسيكيته بالضرورة ، فما علينا الا أن نتذكر المعالجة المسافرة للحركة الماسونية في الحرب والسلام .

وعلى الرغم من أن دوستوفيسكي لم يقر العنوان الا مرة واحدة ، عندما انتهى من تدوين نص الرواية ، الا أن المسودات تبين بوضوح أنه تصور ستافروجين في صورة « أمير » . واللمسات الاضافية وروافد

(*) و Kaetchen von Heilbrom كلايكت مثل شهير لذلك .
 (**) جمعت هذه الروايات الثلاث تحت عنوان Histoire des Treize

الرواية فاشقة الحدة ، فالثنائي المؤلف من شخصية مويشكن وروجوجين كان أميرا • وائتمت جروشسكا بنفس اللقب على اليوشا كارامازوف • فلقد تصور دوستوفسكى مصطلح الأمير مشبعا بالقيسم الطقوسية والشاعرية ذات الطابع الخاص ، أو ربما تسدل على الانتماء لتنظيم خاص • وفى جميع الشخصيات الثلاث هناك جوانب كامنة من المسيح الميسيانى ، إذ كان ستافروجين ، كما سأحاول أن أثبت فى الفصل الأخير ممثلا للتمعة الالهية وللعنة الالهية معا • فلقد تراءى لماريا فى بعض المواقف الأمير المخلص والفراس الأشبه بالفالكون ، غير أن تصور ستافروجين فى هذا المستوى يجب أن لا يصول بيننا وبين ادراك وجود بعض الاستعارات من شخصية ستيفورث فى دافيد كوبرفيك لديكنز ، أو من اقتراض كون اللقب صدئ بعيدا للقب الأمير رودولف (*) (وسوف يتركز عيه حتى على هذه النقطة • إذ كان من يدعى كينج لير قبل شكسبير) •

ودوستوفسكى آخر من ينكر قائمة من يدين لهم بالفضل • وجاءت الإشارة الى كتاب سو (**) فى رواية الاخوة كارامازوف كتحية تجمع بين السخرية والاعتراف بالفضل معا ، باعتبارها سلفا بعيدا له ، وأن كان لا ينكر وجوده ، فلم يخف دوستوفسكى سر تأثر حرقته ببلزاك وديكنز وجورج صاند فى أبعد أحوالهم العاطفية والميلودرامية • وأشاد برواية قطاع الطرق لشيبلر ، وخصها بمكانة تفوق المنجزات الناضجة للشاعر الألماني ، لما فيها من إثارة ورعب ، ويقال أن كشاكيل دوستوفسكى (وبعضها لم ينشر حتى الآن) زخرفة برسوم بالفريشة والمداد لأبراج ونوافذ بايبيه (***) ، كما عرفنا من ذكريات زوجته مدى انبهاره يمثل هذه الأفكار المثلثة لذروة الميلودراما كممارسة محاكم التفتيش على سبيل المثال ، وهذا مجرد وجه من وجوه القرابة بين الخيال القوطى لدوستوفسكى وخيال أنجار آلان بو (وقد ساعد دوستويسكى على تعريف جماهير روسيا به) •

ولقد وجد دوما من اعترفوا بالخاصية المتفردة والمعاصرة لرؤيا دوستوفسكى ، كما وجد أيضا من أسفوا لها • ولقد شجب جوزيف كونراد فى رسالته الى انوارد جارنيت هذه الصورة برمتها للتجربة « وشبهها بوحوش وكائنات غريبة فى معرض للوحوش ، أو بأرواح صبت عليها اللعنة وهى تحطم نفسها أريا » وأبلغ هنرى جيمس الكاتب

(*) فى Les Mystere de Paris لأوجين سو •

(**) Mysteries of Udolpho : الشير اليه باسم :

Casement.

(***).

ستفنسون (صاحب الدكتور جيكل والمستر هايد) بأنه اكتشف عجزه عن اتمام قراءة : « الجريمة والعقاب » ، واعترض ستفنسون على هذه الرؤى بالقول : « لقد الفيت نفسى ، وكأننى انا الذى اقتربت من لقاء حقى يعد قراءة رواية دوستوفسكى » . أما كراهية لورنس لدوستوفسكى فمعروفة . اذ كان يكره ما فى روايته من صوت مرتفع وشخصيات أشبه بجرذان محبوسة فى مكان محصور .

وسعى آخرون للاقلال من مدى امكان الربط بين عبقرية دوستوفسكى وبين التقاليد القوطية . ويذكرنا ذلك بتعقيب الراوى عند بروست (*) :

« ان الاسهام المتفرد لدوستوفسكى هو الجمال المستحدث والمربع الذى كان بمقدوره اضافؤه على أى بيت عند عرضه ، والجمال المستحدث والمتناقض الذى قسبه فى مظهر المرأة . ويشير النقاد الى أوجه القرابة بين دوستوفسكى وجوجول أو بين دوستوفسكى وبول دى كوك ، غير ان مثل هذه الروابط لا تثير الاهتمام باعتبارها خارجة عن نطاق هذا الجمال الخفى » .

وتمثل هذه الروابط التقاليد التى تعتقدها الكافة ، وايضا استجابات النظرة الى العالم القوطى والميلودرامى . ويقصد بروست « بالجمال الخفى » ما يجريه دوستوفسكى من اعادة تشكيل للواقع من خلال الاحساس المأسوى بالحياة . واعترف بأنه ليس بالاستطاعة انراكه احدى الرؤيتين (الرؤية دوستوفسكية) بدون الرؤية الواقعية الأخرى .

ولقد تركزت مشكلة دوستوفسكى على ما يأتى : الاحاطة بحقائق الأوضاع الانسانية ، وتقديمها فى صورة مشخصة فى سلسلة من الأزمات المتطرفة والمحددة ، وترجمة التجربة الى صيغة الدراما التراجيدية ، أى الصيغة الوحيدة التى اعتبرها دوستوفسكى قابلة للتحقق . ومع هذا فيتعين أن يظل كل ذلك ضمن الاطار المألوف لحياة المدن الحديثة . ونظرا لعجزه عن الاعتماد على توافر العادات والقدرة على التمييز ، أى القدرات المناسبة للتراجيديا ، وهى العادات التى كانت منتشرة بقدر كاف وتقليدية ، واعتمد عليها كتاب الدراما الاليزابثية ، على سبيل المثال ، ونظرا لعجزه عن تقديم معانيه فى الاطار التاريخى والأسطورى الذى تيسر فيما سبق للشعراء التراجيديين . لذا اضطر دوستوفسكى

(*) فى La prisoniere.

الى الاستعانة بالأعراف القائمة للميلودراما • ولا يخفى وجود تعارض بين الميلودراما والتراجيديا • إذ تتطلب جذورها أريمة فصول من التراجيديا الظاهرة المتبوعة بفصل خامس يدور حول الانتان والخلص • ولقد كان هذا العامل الاضطرابى سببا فى ارغام دوستويفسكى فى عمليين من آياته : الجريمة والعقاب والاخوة كارامازوف الى انهاء الأحداث بأرجحتها من أسفل الى عل ، كما جرت العادة فى النهايات السعيدة المعروفة عن الميلودراما • أما رواية الأبله ورواية المسوس فقد انتهينا نهاية معاكسة ، واقتربنا من أعراف الكآبة والصدق والسكينة التى يهتدى إليها بعد شعور باليأس ، وهى الملامح التى نصادفها فى عالم التراجيديا •

وعليك أن تذكر بعض الحكايات والأحداث والمواجهات التى نقل دوستويفسكى من خلالها نظراته التراجييدية كملاحة روجوجين أو مطاربه الأمير واقتراه من قتله ، ولقاء ستافروجين بفيدكا عند الكوبرى الذى انهار بعد تعرضه للعاصفة ، والمحاورات بين ايفان كارامازوف والشيطان ، إذ تنضوى كل منها - تبعا لخصائصها - خارج الأبعاد الدنيوية أو العقلانية • ولكن قوامها جميعا يمكن للقارئ أن يستوعبه بفضل ما غرس فى استجابته من حساسية وتقيل لتأثير الكتاب الروائيين والميلودراميين أتباع النظرة القوطية ، فمقدور القارئ الذى ينتقل من البيت الكثيب لديكنز أو مرتفعات وذرنج لبرونتي الى الجريمة والعقاب أن يشعر بالآلفة المبدئية التى بدونها يتعذر تحقيق الاستهواء الضرورى بين المؤلف والقارئ •

خلاصة القول ، لقد قبل دوستويفسكى وصية الناقد الروسى بلينسكى بأن الواجب المميز للرواية الروسية يحتم عليها الالتزام بالواقعية وتصوير المآزق الاجتماعية والفلسفية فى الحياة الروسية ، غير أن دوستويفسكى أصر على اعتبار واقعيته جد مختلفة عن واقعية جونساروف وتورجينيف وتولستوى ، لأنه تصور جونساروف وتورجينيف مجرد مصورين للنواحي المظهرية والنمطية ، فلم تستطع رؤياهما النفاذ فى صميم الأعماق الفوضوية ، وإن كانت ذات قيمة جوهرية فى التجربة المعاصرة • أما الوقائع التى قدمها تولستوى فقد تركت عند دوستويفسكى تأثيرا مشابها لتأثير الآثار العتيقة التى لا تمت بأية صلة الى روح العصر ، وأوصابه • ووصف دوستويفسكى بنفسه واقعيته فى مسودات رواية الأبله ، بأنها تراجييدية فانتازية • فهى تسعى لإعطاء صورة شاملة وصادقة عن طريق التركيز على نواة الأزمة الروسية فى لقطات من الدراما والإسهامات المثلة للحدود القصوى • وترجمت التقنيات

التي حقق من خلالها هذا التركيز التراث الأدبي الفاضل اللغوي أو المتسخ ، في صورة باللغة الأممية ، ولكنه وفق من خلال الاستعمالات التي استطاعت عبقريته تسخير القوطية والميلودراما لتحقيقها إلى الرد بالإيجاب على السؤال الذي أثاره كل من جوته وهيجل : هل يستطيع في العصر التالي لفولتير إبداع أو تقديم رؤيا تراجيدية للتجربة ؟ وهل بالمقدور لروح التراجيديا أن يتردد لها صدى في عالم فقد فيه السوق وأروقة المعابد وجدران القلاع في الدراما اليونانية ودراما عصر النهضة فأعليتهما ؟

فعمد عهد الزينور (*) والفضاءات المتذبذبة وسط الصروح المرمية التي مثلت فيها شخوص راسين مصائرهما الوقورة ، لم يظهر أى شيء اقترب من روح الدراما التراجيدية وساحتها مثلما فعلت المدينة ، عندما قدمها دوستوفسكي ، ولقد كتب الشاعر الألماني ولكنه (**) :

« ان المدينة تحاربني وتتأمر على حياتي ، انها أشبه بامتحان فشلت في اجتيازه - فانا أسمع من خلال صمتي صرخات المدينة والصرخات التي لا تنتهى وهى تتصاعد .. نعم ان فظاعة المدينة تطاردنى إلى غرفتي الموحشة »

ولقد سبق أن سمعنا عن فظاعة المدينة « وصرخاتها » من خلال فن بلزاك وديكنز وهوفمان وجوجول (ولعل هذا يذكرنا باللوحة الشهيرة للافارد مونش ، واعترف دوستوفسكي بدينه لهم عندما لاحظ في بداية « المهان والمجرح » بأنه « تمثل أطوار الرواية وتجسست أمام ناظره في إحدى الصفحات التي كتبها هوفمان ، ووضع رسومها جافارنى » ، ولكنه أضاف على « هذه الصرخات المتبعثة من المدينة » لسات أحاطت بها بالهيبة والجلال ، اذ اكتسبت المدينة على يديه طابعا حاساويا وأكثر من ميلودراميا فصعب ، ويتجلى الاختلاف اذا مقننا مقارنة بين « البيت الكئيب » أو الأوقات العصيبة لديكنز وبين التأثير الذي أحدثه ريلكه وكافكا - وكان الاثنان صراحة من أتباع السروح الدوستوفسكية .

وليس بمقدورنا فصل « الجانب التراجيدي » من « الجانب الفانتازي » في روايات دوستوفسكي . وليس من شك أن طقوس

(*) Elsinore إحدى القاعات التي دارت فيها أحداث مسرحية هاملت .
(**) Malte Laurids Brigge : في :

التراجيديا قد عرضت على نحو يسمو فوق مستوى تسطيح التجربة اعتمادا على الفانتازيا * وهناك لحظات نستطيع أن ندرك من خلالها كيف تغفل « الأجون » التراجيدي وأسفر في نهاية الأمر عن التحول الى ايماءات ميلودرامية ، ولكن حتى اذا حدث تحول للايماءات الدرامية ، فانها تستمر في القيام بدورها كوسيط أساسي عند دوستوفسكي لا يقل عن دور الأساطير الراسخة عند أقطاب الدراما اليونانيين ، أي في الأوبرا انجادة عند موتسارت في بواكين حياته *

وتصور حادثة موت كيريلوف في رواية الممسوس في تفصيل كامل كيف حققت الفانتازيا القوطية واليات الفزع تأثيرا مأسويا .. ولقد استندت على افتراضات مسبقة من الميلودراما الصارخة * اذ كان بيوتر مطالب بمراعاة اقدم كيريلوف على الانتحار بعد توقيعه صكا يدينه بقتل شاتوف * غير أن المهندس الذي كان يتأرجح بين شخصية الميثافزيقي والازدواج الفج قد لا يجتاز مثل هذه التجربة - فالانثنان (مقسترو والشاك فاروست) مسلحان ، وأتسم بيوتر بقدر كبير من الدهاء ساعده على ادراك انه اذا تمادى في نخس كيريلوف ، فان صفتيهما الشيطانية ستنداعى * ويعد محاورة عاطفية ، يستسلم كيريلوف لاغراء اليأس ، ويتناول مسدسه ، ويندفع نحو الغرفة الأخرى ويفلق الباب * أما ما يعقب ذلك فيمكن مقارنته مقارنته دقيقة - بالمعنى الصحيح لتقنية الأدب - بلحظات الذروة في روائع أخرى (*) * فبعد عشر دقائق من التوقع المشعور بالعذاب ، يمسك بيوتر شمعة ذابلة :

« ولم يسمع أي صوت * وبغثة فتح الباب ورفع الشمعة وانطلقت صرخة من شيء ما * واندفعت نحوه * وأقفل الباب بكل ثوته ، وضغط بجسمه عليه * غير أن كل شيء بدأ وكأنه قد أنتهى ، وعاد الهدوء الأشبه بهدوء القبور مرة أخرى » *

ولقد توقع بيوتر اقدم كيريلوف على اطلاق الرصاصة بأسلوب الميثافزيقي المانع ، وفتح الباب على مصراعيه وهو ممسك بالمسدس ، ورأى مشهدا مريعا يواجهه ، انه منظر كيريلوف وهو مستند الى الحائط بلا حراك ، وفي وجهه اصفرار غير طبيعي * وتاق بيوتر - وهو يشعر بغضب أعشى بصيرته - الى القوس في وجه الرجل للثاكد من انه مازال على قيد الحياة :

« ثم حدث شيء يشع لم يستطع بيوتر استيبانوفتش على الإطلاق استحضار أى انطباع عنه فيما بعد » . فما كاد يلمس كيريلوف حتى انحني جسمه بسرعة . وبعد أن تلقى ضربة فوق رأسه سقطت الشمعة من يده ، وسقط الشمعدان مصدنا صوتا عند اصطدامه بالأرض ، وانطلقت الشمعة . وفى ذات اللحظة ، شمر يالم شديد فى الأصبع الصغيرة من يده اليسرى ، وصاح . وكان كل ما استطاع تذكره هو أنه كان فى شبه غيبوبة ، وضرب رأس كيريلوف بأقصى قوته . وكان عند هذه الضربات الموجهة لرأس كيريلوف ثلاث انحني بعدها وقـرض أصبعه ، وفى نهاية الأمر ، انتزع أصبعه من بين أسنان كيريلوف ، وانفجـق قدما للخروج من البيت متعلما طريقه فى الظلام ، ولاحقه صيحات مريضة من الغرفة :

« الى الأمام ! الى الأمام ! الى الأمام ! » وسمعها تتردد عشر مرات « ولكنه استمر يجرى . وكان يجرى فى الردهة عندما استمع فجأة الى طلقة نارية عالية » .

وموتيف « العض » من الموتيفات الغريبة . ومن المحتمل أن يكون متأثرا برواية دافيد كوريفيك لديكنز . ولقد التقينا به فى الاسكتشات الأولى لشخصية رازوميهين فى رواية الجريمة والعقاب . وظهر ثلاث مرات فى رواية المسوس ، فرأينا ستافروجين يعض أذن الحاكم ، وذكر لنا أن هناك ضابطا صغيرا عقر رئيسه ، ورأينا كيريلوف يعض بيوتر والمثال الأخير من الأمثلة الشاذة المريعة . فلفقد تجرد المهندس — على ما يبدو — من الوعي الانسانى ، وتجمد دور عقله ، وتسلمت عليه فكرة تحطيم النفس ، وسيطر عليه الموت فى شكل حيوان يزأر ويستعمل أسنانه . وعندما يتفجر صوت الانسان ، فإنه يتخذ شكل صيحة واحدة تتكرر عشر مرات ، وتعد صيحة كيريلوف المخبولة مناظرة بطريقة مباشرة لصيحة الملك لير التى كرر فيها كلمة « أبدا ! » خمس مرات وفى حالة « لير » رأينا روح الانسان ترفض القضاء عليها وتتشبث بكلمة واحدة ، وكان هذه الكلمة الواحدة هى بوابة الحياة . وفى الحالة الأخرى ، قدمت الكلمة كأنها تحيط بالظلمات . فلقد قتل كيريلوف نفسه ، وهو فى حالة يأس واذلال لأنه لم يستطع قتل نفسه حتى يثبت تمتعته بالحرية ، وتثيرنا الصيحتان على السواء على نحو لا يوصف بالرغم من ظهورهما فى ظروف تنقسم بايهامها كلية .

ويزحف بيوتر عائدا من حيث أتى ، ويعثر على « بقع من الدم ومنح على الأرض » ان منظر الشمعة الذائبة والمهندس المحتضر الذى

نشاهده هنا يتماثل كمشهد ميلودرامي هو وظهور فاجن في النافذة
أو المشهد المريع للمتعذيب في رواية نوسترومو لكونراد ، غير أن الأعراف
لا تضعف الهدف التراجيدي أو تصرفه عن غايته ، ولكنها تخدمه .
وتؤكد الحادثة التفرقة التي أقامها أرسطو في كتاب البوتيقا : « أن
من يلجأون إلى وسائل غريبة مذهلة لا لخلق احساس بالفضاعة ، وإنما
يكتفون باظهار الوحشية يعدون غرباء عن غاية التراجيديا » والرواية
بند دوستوفسكى هي « رواية رعب » ، ولكنها تفسر المصطلح على
غرار تعريف جيمس جويس له (*) :

« الرعب هو الشعور الذي يثل العقل في حضرة أي شيء يتصف
بخطورته واستمراره في المعاناة الانسانية ، ويربطه بالسبب المجهول » .

ويفرق طابع الواقعية التراجيدية الفانتازية ، وما تتضمنه من
عناصر قوطية بين تصور دوستوفسكى لفن الرواية تفرقة لا تقبل
التوفيق ، عن طابع فن الرواية عند تولستوى . ولقد احتوت كتابات
تولستوى - خصوصا في حكاياته الأخيرة - عناصر من الشيطانيات
والمسلطات التي دفعت بالرواية إلى حافة الميلودراما . ففي مقطوعة
نشرت بعد وفاته تمت عنوان مذكرات مجنون « نصادف آثار الرعب
الخالص » :

« لقد كانت الحياة تنطلق من الموت والموت ينطلق من الحياة .
وتحاول قوة غير معروفة تمزيق روحى أربا ، ولكنها عجزت عن
تمزيقها ، ومرة أخرى خرجت إلى الردهة للنظر إلى الرجلين النائمين .
وحاولت التوجه للنوم مرة أخرى ، ولكن الرعب لم يفارقني ، فكان
يتلون بلون أحمر حيناً ، ويتخذ في حين آخر شكل المربع واللوح
الأبيض » .

غير أن هذه اللهجة ويتلمسها إلى كيف ستتحول النزعة القوطية
فيما بعد إلى السيريالية كانت نادرة عند تولستوى . وإذا نظرنا إلى
أعماله في جملتها ، فسنرى أن جو رواياته مشحون بالاحساس بالروح
السوية والصحة ، ومشبع بنور واضح قوى . ومع مراعاة الاختلاف
الجلى فإن منظور تولستوى يتشابه هو والمنظور الذى قصده لورنس
عندما ذكر (***) « أن دورة الخليفة ما زالت تدور في السنة الميلادية » ،
وإذا تجاوزنا عن رواية « صوناته كرويقزد » و « الأب سرجيوس »

(*) في رواية A Portrait of an Artist

The Rainbow.

(**) في كتاب

فسيكون بوسعنا القول بأن تولستوى قد عمد الى تجنب موتيفات الشر والانحراف التي كانت من مقومات الروح القوطية . وأحيانا فعل ذلك على حساب خصوصية العمل الأدبي ، كما يبين فى حالة رواية الحسب والسلام . وفى المسودات المبكرة ، هناك اشارات قوية تلمح الى وجود صلة بنفاح قريى بين اناطول وهيلين كوراجين ، ولكن تولستوى عندما توغل فى تأليف روايته ، محا كل آثار لهذه الفكرة ، ولم تبق منها فى الصورة الأخيرة للرواية سوى تلميحات واهنة بعيدة ، وعندما أعاد بيير التفكير فى زواجه المدمر تذكر كيف : « اعتاد اناطول الحضور لاستدانة نقود منها ، واعتاد تقبيل كتفيها . ولم تكن تعطيه نقودا ولكنها كانت تسمح له بتقبيلها » .

وترجع الروح الباستورالية عند تولستوى الى ارتباطها ارتباطا بينا برفضه للميلودراما المعاصرة . إذ كان بيير لا يشعر بجمال موسكو الا عندما يكسوها الجليد ، او عندما تتحول الى اطلال ! وعندما وصل ليقن الى موسكو هرع الى ذلك الجزء من المدينة (البحيرة المتجمدة) التي كانت قريبة من منظر الريف ، وكان تولستوى يعى تماما شقاء الحياة فى المدينة وظلمتها ، وأمضى ساعات طويلة فى أعماق الدساكر والعنابر الخيرية ، ولكنه لم يربط هذه الدراية بمادة فنه - خصوصا عندما كان هذا الفن فى حالة ازدهار . أما هل كانت صيغة المحصة مرتبطة برباط لا مفر منه بالخطية الباستورالية فمسألة شديدة التعقيد ، كما نوهت من قبل ، ولكن هناك عددا من النقاد من أمثال فيليب راف جادلوا فى هذه الناحية ، ونكروا ان الاختلاف بين فن تولستوى وفن دوستويفسكى ، يعنى الاختلاف فى التقنية وتصور العالم ، بالمقدور حسمه . وأخيرا ننتقل الى التباين السرمدى بين المدينة والريف .

٧

من ين كل المخلوقات التى تقطن ما سماء الأستاذ بوجيولى « عالم مونادات الأجر والكس (٦) » ، فإن أشهرها هو انسان القاع او العالم السفلى . ولقد سبق أن بحث دوره الرمزي وأهمية مظاهره المختلفة فى

عدة كتب نقدية (*) . واعتبر دوستوفسكى هذا الانسان ابعده خلائقه
تاثيرا وصرح فى مسودات كتاب « الشاب الخام » :

« انفراد بكونى الوحيد الذى استحضر الصور المأسوية للانسان
العالم السفلى ، ومأساة معاناته ومعاقبته لذاته وتطلعاته نحو المثل العليا ،
وعجزه عن بلوغها . أنا الوحيد الذى استحضر البصيرة الصافية التى
تتوافر لهذه الكائنات المتعسة بقدرية احوالهم . انها قدرية من العيث
الاقدام على أى رد فعل ضدها » .

وفى دراما المدينة ، يجمع انسان العالم السفلى بين من يتعرض
للذل ، وبين احد افراد الكورس الذين يكتشفون بتعقيباتهم الساخرة
مدى نفاق الأعراف السائدة ، وإذا نحن احكمنا وثاقه ووضعناه فى
برميل من المتفجرات (الأموناد) ، فان همساته المخنوقة ستكون سببا فى
انهيار البيت راسا على عقب ، ان انسان القاع يملك الذكاء بلا قوة ،
والرغبة بغير الوسائل التى تساعده على تحقيق هذه الرغبة . ولقد
علمته الثورة الصناعية كيف يقرأ ومنحته اصغر قدر من الفراغ . ولكن
الانتصار المصاحب لرأس المال والبيروقراطية قد تركه بغير معطف . انه
يجثم على مكتبه الصغير ، مثلما يفعل بارتلبى فى وول ستريت او
جوزيف ك فى ادارته ، ويصدق فى العبودية القاسية ويحلم بعالم الثراء
ويقلل عائدا الى بيته فى المساء ، ويعيش فيما شخصه ماركس بعالم
النسيان المرير بين البروليتاريا والبورجوازية الحقبة . وروى جوجول
ما حل بهذه الشخصية عندما امتدى فى آخر الأمر الى معطف . وسوف
يلزم طيف الكاكي الكيفتش باشماسنكين (يطل قصة المعطف لجوجول)
ليس فقط الموظفين والحراس الليليين فى سان بطرسبورج ، وانما ايضا
مخيلة الروائيين الأوروبيين والروس حتى عهد كافكا والبير كامى .

وبالرغم من أهمية النموذج الذى وضعه جوجول وادعاء
دوستوفسكى بحق أصالة روايته رسائل من العالم السفلى ، فان جذور
هذا الانسان تمتد الى أقدم العصور . فاذا تصورناه كشركة (٢٩)
محتكرة فى جنب الخليفة ، فانا سنعتبره قديما قديما قابيل . والحق انه
قد ظهر مع سينما آدم . فبعد المسقطة سقطت شذرة من كل انسان الى
العالم السفلى . قبلقدور التعرف على سحنه ولهجه الساخرة وامتزاج

(*) من أهم اشباه Pétanger (عند البير كامى)
l'homme révolté der unbehauste Mensch.
Theristes. (**)

القراءة عنده بالخطورة كما تمثلت في الشخصية التي ابتكرها دوستوفسكى عند ثرسيتيس (*) لهوميروس وفي طفيليات الهرذليات والكوميديات الرومانية ، وشخصية ديوجين الأسطورية ومصاورات لوكان .

ولقد ظهر هذا النموذج مرتين عند شكسبير (**) فعندما بالغ تيمون في الترحيب بصاحبنا اجابه الفيلسوف اللفظ :

لا

انك لن ترحب بى

لقد جئت لأضعك خارج الباب

وكما فعل الراوى عند دوستوفسكى ، جاء ابيمانقوس بالمثل لى يشاهد ويثور غضبا لانه يتناول طعاما « يصد النفس » عند أحد الأغنياء . انه يستدح الصدق الجارح ، ويزعم أن حقه من دلائل أمانته . أما فيما يتعلق بثرسيتيس فقد رأينا الزوج تروستسكى يسمى بهذا الاسم فى رواية الزوج الأبدى لدوستوفسكى ، ورجع الى الأبيات الشهيرة من قصيدة شيللر :

بينما كان ماتروقلوس يرقد فى قبره

كان ثرسيتيس يبحر عائدا الى دياره ،

ولكن هل كان دوستوفسكى يعترف نص شكسبير ؟ هذه مسألة غير مؤكدة ، وإن كانت غير مستبعدة ، فهناك بعض أبيات لثرسيتوس فى مسرحية شكسبير (**) بالاستطاعة جعلها تنصدر كتاب رسائل من العالم السفلى :

« ما العمل الآن ياثرستيتوس بعدد اضاع فى متاهات غضبك ، هل يستطيع الفيل أجاكس تحمله على هذا النحو ؟ لقد ضربنى ، ولته لوما عنيفا . آه أن الشعور بالرضا لا يقدر بثمن ! لو أن الأمر اتخذ شكلا آخر ، يعنى أن اتولى أنا ضربه ، ويتحول دور الثائب اليه سأتعلم كيف ، استنجد بالشياطين ، وسأرى ما سيترتب على لغتائى الغاضبة » .

ويتمثل انسان العالم السفلى هو وثرسيتوس فى عدم توقفه عن الكلام عن نفسه . فلقد بلغ احساسه بالاغراب أقصى حد مما جعله

(*) فى Apemantus و Thersites .
Troilus and Cressida.

يرى الغير حتى في مرآته ، انه المثل المقابل لنرسيوس (الذى نسب علماء النفس اليه النرجسية أو عشق الذات) • فهو يلعن الخليقة لأنه لا يستطيع أن يصدق أن شيئاً قميئاً مثله قد شكل في صورة الاله • ويحسد الأغنياء على ثرائهم وسلطانهم • فليس بمقدور السخرية وحدها انتفاء شر البرد ، ولكته في قبهه في « مقاهة الغضب » يخطط للثأر فيستنجد بالشياطين • ويوما ما سيزحف تحت قدميه من يقسديونه ، وايضاً الصودى الذى قذفه بالأوحال والخدم المتعجرفون الذين أغلقوا الباب في وجهه ، والنساء اللاتي هزأن من سنترته الممزقة ، والملاك الذين خصيوا له كميناً في الدرج المظلم • هكذا كان حلم راسيتناك (عند يلزاك) وجولييان سوريل والفانتازيا البارعة لذلك الفخر من صفار الكتبة الجائعين والمدرسين العاطلين الذين يحرقون بأعينهم في الواجهات الزجاجية الحافلة بكل ما لذ وطاب في عالم الرواية في القرن التاسع عشر •

بيد أن انسان العالم السفلى ضرورى لمن يفضلونه ، لأنه يذكرهم في لحظات « القنزحة » بأن الانسان فان • انه اثنى بالمهرج الذى ينطق بالحقيقة ، والشخصية الموثوق منها الذى يقوض الوهم • وثمة بعض التشبه بينه وبين سائنكو بانزا (في نون كيخوته) أو لوبوريللو (في نون جوان) الذى يطالب بأجوره حتى عندما اقترب من أبواب جهنم ! ، وبفاجنر في مسرحية فاوست • فعندما يردد كالصدى ما يقوله أسياده ، أو يعارضهم أو يتشكك فيهم ، فانه يساعد على تحقيق عملية التعرف على الذات ، وهذه العملية من بين الديناميات الأساسية للتراجيديا • ولقد رأينا كيف حدث ذلك في دور الأحق في الملك لير لشكسبير • ولقد تحول انسان العالم السفلى بفضل أصول اللياقة والاتيكيك الكامنة في المذهب الكلاسيكى الجديد الى واحد من عليا القوم • غير أن مهمته الأساسية بقيت كما هي • فهو يعمر أوجه النفاق في أعلى مستويات البلاغة ، ويرغم كبار الشخصيات على قول كلمة الحق (وليتك تذكر المربية في مسرحية فيدرا) • وهكذا استطاع الأصفياء المؤمنون عند كورنى وراسين اثبات تقدمهم على النظرة التي كانت ترى النخلاء انحصاراً منفصلين ورائهم بدلا من ذلك من مقومات الشخصوس التي تتألف منها النفس •

وكان هذا الانراك كامنا في العرض الخارجى للضمير الخير والضمير الخبيث اللذين يتصارعان للسيطرة على روح كل انسان ، أو على روح فاوست في المسرحيات الأخلاقية الوسيطة • ولقد حدث تلميح لها في الأحاديث المجازية بين العقل والهوى في الشعر الغرامى

والفلسفى فى عصر النهضة وعصر الباروك . غير أن القول بأن بداخل الأفراد عدة شخصيات متصارعة ، وأن الجوانب المنحطة والمثيرة للسخرية واللاعقلانية للموعى قد تكون أعظم أضالة من التظاهر بالتماسك والعقل الذى يعرض على العالم الخارجى لم يطرح إلا فى القرن الثامن عشر ، آنذا فقط ، كما كتب برديف فى دراسته لدوستوفسكى « تفجرت فجوة فى أعماق الإنسان ذاته ، ومن ثم تكشف الله والسما والشیطان والجحيم فى صورة جديدة » ، وكان أول « الشخص الحديثة » ، كما أشار هيجل هو شخصية ابن أخ رامو فى المحاوره الخياله للفيلسوف بيدرو ، ولقد كان ، بالاضافه إلى ذلك ، السلف المباشر لإنسان العالم السفلى .

لقد جمعت شخصية ابن أخ رامو فى ذات الوقت بين شخصية الموسيقى والمقداتى والطفلى والفيلسوف ، إذ كان يتصف بالقطرسه والخنوع والاجتهاد والمثابرة والخمول والخبت والطيبه . كان يصغى لنفسه على نحو مشابه لحازف الفيولينة عندما ينصت لمصوت آتته . ومن الناحية الخارجيه ، فانه يمثل نمط ونوعيه العاششين فى العالم السفلى :

« أنا شخص فقير مقرف أرقد مضعضعا تحت لصاصى عندما استعدته فى المساء الى غرفتى الطويه فوق أحد الأسطح ، ولقد زحفت الى أن وصلت الى فراشى المصنوع من القش ، وأعانى علة فى صدرى وضيق فى التنفس . وعندما أتوجع أخرج صوتا لا يكاد يسمع . وعلى نقيض ذلك ، هناك أحد رجال المال ممن يهتز مسكنه عندما يتنفس ويثير استغراب الشارع كله بما ينطلق من جوفه من أصوات » .

وفى صروح الرمزیه تعد غرف الأسطح اقبيه مقلوبه . . والاقبيه المقامة فى الدرك الأسفل ، أو اذا شئنا التعبير بلفه تصويرية قلنا ، وعلى حد تعبير دوستوفسكى : « المكان الأصط مباشرة من الواح الأرضية » ونحن نميل الى تصوير أبناء الطبقة الثالثة على أن لديهم روحا ، واعتدنا فى تمبيراتنا اللغويه على الإيحاء بأن قوى الاحتجاج واللامعقولات « تتصاعد من أسفل » .

ولقد صدقت نبوءه ابن أخ رامو فى تقسيم الوعى الذاتى وأيضا فيما ذكره عن نوع الحقائق القصوى التى سوهتها أعراف الأدب الأبرك ، أو قمعتها . إذ كان من أوائل كتاب أدب الاعتراف بالمعنى الحديث ، ويحتل مكانة مهمه فى جذور تقليد طويل : ولقد جسم هذا التقليد

صراحة فى كتاب رسائل من العالم السفلى * غير أن دوستوفسكى ذكر
إن أسلافه - بما فى ذلك روسو - كانوا أقل اتصافا بالأمانة * ورسمهم
بعضهم مرتدين ائمالا بالية ، ولكن أحدا منهم لم يرسمهم وهم مجردون
من كل شيء ، وتمشيا مع ما قاله نيسار فى ملاحظته الشهيرة فلقد اثبتت
الرومانتيكية أن لغة الاشراف ليست بالضرورة مساوية لنيالة اللغة ،
وذهب أهل العالم السفلى الى ما هو أبعد ، فذكروا أن الأدب الذى يتناول
الافعال وحدها وأحاديث المجالس - مجالس الروح والمسر - أقرب
الى النفاق ، فهناك قدر أكبر من الظلمة داخل الانسان أكثر مما راود
الاحلام فى السيكولوجية العقلانية أو سيكولوجية العقلاء ، ومجدوا تدنى
الانسان وغوصه فى أعماقه ، وبالحقيقة كبرى يبدو بالمقارنة بها
الواقع الخارجى وإياه * وكما قال شاسينيون (*):

« اننى أفضل نفسى على كل الموجودات * فلقد أمضيت أحلى لحظات
حياتى برفقة هذه النفس وحدها * ان هذه (الأنا) المفردة المحاطة
بالبقور ، والتي تسجد راکعة للوجود الأعظم ربما كان فيها الكفاية
لارضائى وسط أطلال الكون » *

والصورة الأخيرة تحمل نبوءة بالحدود القصوى التى بمقدور
مذهب الانفرادية (***) بلوغها ، وقد استقيقت على نحو دقيق ما قاله
الراوى عند دوستوفسكى :

« والحق اننى لم منعت حق الاختيار بين العالم المقرب من نهايته
والاحتفاظ بحرية ارتشافى للشئى ، فأننى سأقول لكم فليذهب العالم
للسيطان مادمت أوصل شرب الشئى » *

ولكن على الرغم من أن خلفاء دوستوفسكى بالذات قد اهتموا
الى صورة متعددة الجوانب لروح الفرد وقطعوا شوطا طويلا فى فهم
اللاشعور ، إلا أن شخصية الانسان السفلى مرت بمرحلة وسيطة عجيبة،
وكان « الازدواج » فى الأدب القوطى محاولة لاضفاء الوضوح والتشخص
على السيكولوجية الجديدة * وتمثل نصف « الازدواج » فى الجوانب
المثوثة والعقلانية والاجتماعية للانسان * وجسم النصف الآخر ما هو
شيطانى ولا شعورى ومتعارض مع العقل ، ولا يستبعد أن ينجح الى
الجريمة * وفى بعض الأحيان ، كما حدث فى حكايات أنجار آلان بو

(*) Chassaignon فى كتاب Catartes de l'imagination (١٧٩٩)
Solipsism. (**) (***)

والفرد دى موسيه وشخصية أهاب فى موبى ديك لميفسل ، وفيدالا ومويشكن وروججين (عند دوستوفسكى) دل الازدواج على التانى فى الوجود القاتل لكيانين مستقلين ، وان كانا متمايزين . وفى أحيان اخرى اختلط الازدواج وكون شخصية واحدة مثل جيكل - هايد ، ودوريان جراى (أومكار وايلد) وبرز دوستوفسكى كواحد من رواد دارسي الفضاء (الشينوفرانيا) ، حتى عندما استعان بصور أقل تعقدا للأسطورة ، كما حدث فى جوليا وكين أو أحاديث أيفان كارامازوف مع الشيطان . أما فى رسائل من العالم السفلى فلقد حل بطريقة حلّاسمة مشكلة الدرمة اعتمادا على صوت واحد ملفوضى المتعددة اللسان للوعى الانسانى .

ولن أحاول تناول المتضمنات التقنية الفلسفية لهذا الكتاب ، ولو ان دوستوفسكى لم يؤلف كتابا آخر غيره لاستمر اسمه فى سجل الخالدين كأحد الاساتذة الذين صنعوا الفكر الحديث ، وكما هو معروف ، تقع « الرسائل » فى جزئين ، اتخذ الجزء الأول أساسا شكل المونولوج عن مفارقات الارادة الحرة والقانون الطبيعى . وناقش راينهارت لاثوت (*) الأهمية الأيستمولوجية لهذا النص ، وأشار الى أن الكثير من الحجج التى وردت فى الكتاب قد قصد بها دحض نفمة التفاضل فى المذهب النقعى والتجريبى للفيلسوف الانجليزى بنتام وبكل (المؤرخ الانجليزى) ولقد كرر دوستوفسكى فى مسودات الاخوة كارامازوف مواضع الاختلاف بينه وبين بكل . ويحاجى لاثوت الى ما هو أبعد من ذلك ، ويذكر ما فى تفسير الوجوديين للرسائل من أخطاء (كالتى وردت فى كتابات شستوف مثلا) - لأنها تجاهلت اللهجة الساخرة لدوستوفسكى ، واتجاهه المحافظ الذى عبر به عن آرائه الشخصية .

وهناك أيضا مؤلفات قيمة تتعلق بالجوانب السيكولوجية ونواحى التحليل النفسى فى كتاب رسائل من العالم السفلى . ومن بين جميع مؤلفات دوستوفسكى التى دارت فوق سطح الأرض ليس هناك ما هو أكثر تجاوبا مع هذا الأسلوب ، فى التناول من الرسائل ، وفضلا عن ذلك ، فقد حفلت هذه الرسائل بالحجج واتسمت بقوة الاقتناع بفضل تأليفها فى فترة كان المؤلف يعانى فيها من هزات اليمية لمضاعره .

ولكن إذا تفاضينا عن الإبهام الملحوظ للرسائل من المنظور الميتافيزيقى والسيكولوجى ، فإن علينا ألا نتناسى الطريقة التى سخر

دوستوفيسكى عن طريقها الحيل والأعراف الأدبية السائدة لخدمة غايته التى كان يهدف إليها . وكانت أحداث مثل «الدونين بالحياة» والتوقع فى الكهوف من المعانى الدارجة فى الميودراما الرومانتكية ، وللعالم السفلى « الكامن فى روح الراوى » مفهوم أدبى وتاريخى خاص ، ولا يلزم أن يكون هذا المفهوم متعلقا بدوستوفيسكى بالذات ، والصق فلقد قال الروائى فى المصوطة الاستهلالية التى أوردها فى كتابه انه يصور « شخصية » تخص العصر الحاضر بعينه ، وأن هذه الشخصية تتواءم والوسط الذى نشترك جميعا فى العيش فيه ، فى « روسيا » ، ومن هذه الناحية ، ينتمى العمل برمته والمحاولات الدوستوفيسكية الأخرى الى ما قاله احتجاجا على العدمية (*) الروحية .

ويبحث دوستوفيسكى فى نهاية الجزء الأول مشكلة الشكل الأدبى ، وساقى الراوى الى وضع مبادئ للاخلاص الكامل : « أرغب بوجه خاص أن أبين هل بمقدور أحد الناس أن يلتزم بالصرامة الحقة مع نفسه ، أى لا يخشى لومة لائم فى سبيل الحقيقة » . ولقد ردت هذه العبارة ما جاء فى الفقرة الاستهلالية المشهورة لكتاب اعترافات جان جاك روسو ، ولاحظ الراوى عند دوستوفيسكى على الفور أن الشاعر الألماني هاينه قد وصف روسو « بالكذب » فيما ذهب إليه ، وقد يرجع ذلك أيضا الى تأثير الخيال . وأردف قائلا : « اظن أن هاينه قد أصاب وجه الحقيقة » ويصور الاستشهاد بهاينه فى هذا المقام كيف تعمل المخيلة الرمزية . إذ أصبح هاينه نتيجة لدنفسه القاسى فى « تربة المرض (**) » نموذجاً نمطياً لإنسان العالم السفلى أى حدث له عكس ما حدث لمونتانى أو تشيلينى أو روسو .

« على الرغم من أننى قد أبدى كمن يكتب لكى يقرأ كلامه بالعينين ، إلا أننى أفعل ذلك من باب الاستعراض فحسب ، ولأننى أرى هذا النوع من الكتابة لا يتطلب منى أى جهد . إذ لا تزيد جميع هذه الكتابات عن نوعية الكتابات الشكلية ، أو الناحية الشكلية الفارغة ، التى لن أصانف أى قارئ لها البتة » .

ولقد نقلت هذه الرواية من خلال وسيلة تقليدية ، اعتاد ادجار آلان بو استعمالها لأحداث تأثير مماثل ، عندما يطلب منا تصور أن ما نقرؤه لم يقصد به النشر على الإطلاق ، وأنه قد « أتبع » دون ذكر اسم المؤلف .

أن مثل هذه المزامع من الخصوصية لا تزيد بالطبع عن كونها ضرباً من البلاغة . غير أن هناك مشكلة تنجم عن ذلك ، يعد أن أصبحت الوسائل التقليدية للسرد والرواية بعد اقتصاص اللاشعور الليوتيقا واكتشاف عدم كفاية محاولة رسم شخصية الأبطال . واعتقد دوستوففسكى أن ما زنى عدم كفاية الشكل الأدبى - كما حدث فى اعترافات روسو - سيجر فى نيئه ما زناً أهم وهو نقص الحقيقة أو عدم كفايتها ، وسعى الأدب الحديث لحل هذه المشكلة بالتتابع وسائل شتى . غير أنه لم تثبت كفاية أى أسلوب . فلم يقلح أسلوب التناوب بين الحديث العام ، والخاص ، كما حدث عند يوجين أونيل (*) ، ولا أسلوب تيار الشعور الذى بلغ الكمال عند جويس وهرمان بروخ (**) . فما سقدورنا أن نسمعه من لغة اللاشعور يرد ذكره بالفصل فى طريقة تركيبنا للجملة . فقلنا لم نوفق بعد فى معرفة كيف ننصت للغة اللاشعور .

وتتسم « رسائل من العالم السفلى » بطابعها التجريبي فى ناحية قصوها أكثر من ناحية ما حدث من تغيير لشكل السرد فى الموضوع أو العمق ، ومرة أخرى فلقد اتخذت الصيغة الأولية الاتجاه الدرامى الذى تحقق عن طريق ضغط الأحداث الخارجية فى سلسلة من الازمات ، ومن ثم دفع دوستوففسكى الراوى الى التعبير باخلاص عما يجول فى خاطر الكائنات البشرية من أفكار لا تسرح بها ، ووضعها فى مواقف أقل اصطفاً بالطابع النهائى ، وتحدث موجهات فى « الرسائل » بين النفس اللا عقل فى أشد حالاتها تطرفاً ، ويختلس الراوى بعض الحقائق الخفية التى تبدو له فى صورة مرعبة وكأنها الحقائق التى تعرف إليها دانتى فى الجحيم .

ويمثل إطار الأحداث طابع الإطار الذى عرف عن دوستوففسكى : « غرفة رضية رثة » فى المناطق التى تحف بسان بطرسبورج ، « أى فى أكثر المدن تجريداً ، ويختار أكثر العقليات انحرافاً على وجه البسيطة » ، ولا ينسى اختيار أنسب الأيام قواعماً مع الأحداث التى يرويها : « فالיום سقط الجليد القدر الأصفر اللون الذى لم يذب ذوباناً كاملاً ، وبدأ يتساقط منذ أمس . وهذا ما يحدث كل يوم على وجه التقريب . ولعل الجليد الجاف هو الذى ذكرنى بالحادث ، الذى عجزت عن إسقاطه من فكرى ، وهكذا فهناك تناسب بين اعترافاتى وسقوط المطر المتجمد » .

Strange Interlude

(*) فى

(**) Hermann Broch رواى نمساوى (١٨٨٦ - ١٩٥٠) عرف بكثرة

تجاربه فى تقنيات الرواية .

أما الجملة التالية التى تستهل الجزء الثانى فتبدأ على الوجه
الآتى :

« فى ذلك الوقت كنت فى الرابعة والعشرين • وحتى الآن اتصفت
حياتى بسوء تنظيمها وبلادتها فكنت أحيا وحيدا كائى وحش من
الوحوش » •

ويذكرنا هذا الاستهلال بالشاعر الفرنسى فيون (*) (ز) والىست
مصابقة موفقة أن تعاود الظهور فى رواية الشاب الضام أسطورة القديس
الطيب لمريم المصرية ، التى أشار إليها فيون فى جملة قصائده ؟ ()

وكررت (الأنا) فى الرسائل القول بأن فلسفته • هى ثمرة أربعين
سنة فى العالم السفلى • ، أى أربعين سنة أمضيت فى عزلة ساعدت
على التحقيق فى أحوال النفس • فمن الصعب أن نستبعد أصداء السنوات
الأربعين التى أمضاها بنو إسرائيل فى الصحراء أو الأربعين يوما التى
أمضاها يسوع فى البرية • نعم من غير المقذور النظر فى رسائل من
العالم السفلى بمعزل عن الأحداث الأخرى • فهى وثيقة الارتباط بالقيم
الرمزية ومادة الأفكار التى نهلت من معينها الأعمال الروائية الكبرى
لدرستوفيسكى • وهكذا رأينا المومس المسماة ليزا فى اللوحة الأخيرة
تجلس على الأرض وتجهش فى البكاء :

« فعلى هذا الوقت ، كانت قد عرفت كل شيء • عرفت أننى
أثرتها حتى النخاع ، وأن شهوتى التى لم تعش طويلا (وكيف أعبر عن
ذلك) قد نبعت من رغبة فى الثأر ، ومن اشتهاؤ أخضاعها لآمانة
جديدة » •

وتمثل هذه السطور نقطة لامعة فى المشهد الذى اشتركت فيه ليزا
وسنافروجين فى رواية الممسوس ، وتنبئ بالطريقة التى سيتناول
بها دوستوفيسكى الصلة بين راسكولنيكوف وفسونيا فى الجريمة
والعقاب • كما أن الحكاية السردية لم تقتصر الى الرمز الى الشر الأزلئ •
فعندما يسأل راسكولنيكوف ليزا عن سبب مزارحتها لبنت أبيها ، والعيش
فى مأخورة لمحت الى أحد الأعمال الشائنة الخفية ، « ولكن ما القول
إذا اتضح أن الأحوال هناك كانت أسوأ مما هى هنا ؟ » ، ولا شعوريا

(*) François Villon (١٤٢١ - ١٤٦٥) شاعر فرنسى أول من تحدث
عن العالم السفلى فى المدن الكبرى الأوروبية فى تأملاته .
Les neiges d'antén .
و . l'an de mon trentiesmeage .

يلتقط انسان العالم السفلى لمحتها (وتماثلت اللغة الدرامية التي عبر بها دوستويفسكى - من حيث الحدة والانفتاح لكل تحول فى القيم - مع ما كان يجرى عند شكسبير) ويعترف بأنه لو كان رزق ابنة « لأحببتها أكثر من حبى لأبنائى الذكور » ، وروى قصة أب كان يقبل يدى ابنته وقدميها « ويضعها الى صدره عندما تكون نائمة » ، وقد يبدو أن المقصود من الإشارة المباشرة هو « الأب جوريو » فلذلك ، التي اشتملت على موتيف سفاح القربى بين الأب والابنة المستلهم من قضية تشنشى (*) التي بهرت شيللى واستندال ولاندور وسوينبرن وهوثورن ، بل وملفيل . واعتترف الراوى اعترافا يكشف الحقيقة . فهو لن يسمح لابنته بالزواج :

« لأننى والله سأشعر آنئذ بالخيرة . فهل سأسمح لها بتقبيل رجل آخر ويحب رجل آخر أكثر من حبها لأبيها ؟ اننى أشعر بالضيق حتى من مجرد التفكير فى هذه الناحية ! » .

ويختتم كلامه بالحكمة الكلاسيكية البصيرة عند فرويد « بأن الانسان الذى تحبه الابنة هو بوجه عام الانسان الذى يبدو الاسوأ فى نظر أبيها » .

وفى الرسائل نتعرف على آثار من أسطورة « الأزواج » ، التي عفا عليها الزمان بعد تصور دوستويفسكى للنفس الإنسانية ، اذ يمثل أبولون بالتأكيد كلا من خادم انسان العالم السفلى وظله الذى لا يفرقه :

« لقد أثرت العزلة فى الوقت الحاضر ، ومن ثم فبمقدورك تشبيهها بغمدى أو توقعتى التى ألوذ بها هربا من عالم الانسان الرحيب . ولقد بدا لى أبولون لسبب جهنمى أو آخر جزءا منى ، وترقب على ذلك أن الغيت نفس زهاء سنوات سبع طوال عاجزا عن التصميم على استبعاده » .

على انه عندما طرحت المقومات الأدبية التقليدية جانبا فى الرسائل . ويعد ان اكتشفت أوجه قرابتها بالأعمال الأخرى لدوستويفسكى ، استمرت الأصالة العميقة لهذا العمل تأكيد ذاتها . فلقد تصادت منها اكوردات (تالفات) نغمية دقيقة مدهشة لم تسمع من

(★) عنوان تراجيبيا ألفها شيللى وتدور حول فضيحة حقيقية للمكونت فرانسيسكو تشنشى الذى شعر بكراهية لبنااته ، وتحولت هذه الكراهية الى حالة عشق اثم لاحدا من (بياتريس) فارتكب خطيئة سفاح القربى !

قبل ، فلا وجود لنص آخر ألفه دوستويفسكى وترك اثرا يفوق تأثيره على فكر القرن العشرين او تقنياته الادبية » .

اذ كان تصوير الراوى انجازا يتعذر علينا اكتشاف نظيره سبقه :

« اود ان ابلغكم ايها السادة (سواء شئتم الاستماع ام لم تشاءوا)، لماذا عجزت عن التحول الى حشرة ، واعلن لكم - بكل احترام - انى طالما رغبت ان اكون حشرة ، ولكنى لم افلح فى تحقيق ما اناشد » .

ان هذا الخاطر ، الذى اشتمل - كما لا يخفى - على محور رواية كافكا « التحول » قد تخلل السرد بأكمله ، فقد تصورت الشخصوصر الأخرى المتحدث كأنه ينتمى الى نوع ما من الذباب المألوف . ووصف المتحدث نفسه بأنه « أبشع بودة وأنفس مخلوق على ظهر البسيطة » . وهذه الصور فى ذاتها ليست مستحدثة . فلقد اكتشف النقاد ان مصدر رمز الحشرة عند دوستويفسكى يرجع الى يلزك (٧) . أما الجديد والمفزع فهو الاستعانة بالدروس المستمرة بمثل هذه الصور لتجريد الانسان من انسانيته ، أو للدعاء بأنه يفتقر الى الانسانية . فالراوى يربض فى مكانه وينتظر فى « زاوية من الزوايا المظلمة » ، والاحساس بالحيروانية ينتقل الى وعيه . وحول دوستويفسكى الى حقائق سيكولوجية المجازات العريقة التى تربط الانسان بالديدان والآفات والتى صورت فى « الملك لير » موت الانسان بمذبة داعرة للذباب ، وإلى الصالات الفعلية للعلم ، اذ تكمن مأساة انسان العالم السفلى فى نكوصه عن الصفات الانسانية . وكشف عن هذا النكوص صراحة من خلال اعتدائه الفاجر على ليزا . وفى النهاية ، استطاع رؤية الأمور بوضوح :

« لقد شعرنا بالاجهاد من تصورنا أننا كائنات انسانية مكونة من لحم ودم . واصبحنا نخجل من الاتصاف بالانسانية ، لأننا نرى فى ذلك خطأ من كرامتنا » .

فاذا كان هناك عنصر رئيسى واحد ينسب الى الادب الحديث الى نظرتنا الى العالم ، فانه على وجه الدقة هذا الاحساس بالتجرد من الانسانية .

فمن أين جاء هذا الاحساس ؟ لعله نتيجة لتأثر الحياة بالتصنيع ، والخط من انسانية الانسان من تأثير اطراد العمليات الجوفساء التى

(٧) لقد تناول هذه الناحية من مخيلة دوستويفسكى بالخاصة R. E. Matlaw فى كتاب Recurrent Images in Dostoevski ضمن Harvard Slavic Studies (١٩٥٧) .

تتطلبها الصناعة ، والتي لا تنسب لفرد بالذات . ووصف دوستوفسكى ازديحام العمال والحرفيين واهراعهم (فلقد تاكلت وجوههم واقتربوا من منظر الوحوش) واشترك دوستوفسكى هو وانجلز وزولا فى هذه الرؤيا ، فكان من أوائل من أدركوا ما يحدثه العمل بالمصانع من محو للخصال الفردية ، ومن تشوه فى وجوه الأعميين من الأوصاب التى تصيب نكاهم ، ولكن أيا كان أصل هذه الظاهرة فإن الخجل من الانتماء الى الجنس البشرى فى قرننا قد اتخذ أبعادا أشد جهامة من تلك التى تنبأ بها دوستوفسكى . ففى الحكاية الرمزية التى ألفها بيير جاسكار (*) ، نذكر كيف حلت مملكة الوحوش محل الأعميين فى عالم معسكرات الاعتقال وغرف الجاز . وبين جيمس تورير فى صورة مصغرة ، وإن كانت شديدة الاثارة للأسى استيقاظ الحيوان السكامن وراء صندوق الغطاء الجلودى لأبناء البشر . فمئذ ظهر كتاب « رسائل من العالم السفلى » أصبحنا نعرف مقدار ما كسبته الحشرة على حساب الانسان . وكانت الاساطير القديمة تتحدث عن الأعميين من أنصاف الآلهة . أما الاساطير التى جاءت فى أعقاب دوستوفسكى فقد صنورت الصرصور كممثل لنصف الانسان !

ونقلت « الرسائل » معنى التعارض مع البطولة الى نهاية جديدة ولقد سبق أن بين ماريو براز كيف كان التخطى عن النمط البطولى أحد التيارات الأساسية فى الرواية الفيكترورية . وجعل جوجول وجونشاروف من البطل اللابل شخصية رمزية لروسيا المعاصرة أما دوستوفسكى فذهب الى ما هو أبعد . إذ لا يشعر الراوى عنده بالاحساس بالحطة وكراهية الذات فحسب ، ولكنه يظهر فى مظهر قمىء حقا . فهو يروى تجاربه للبشعة « ويصفها » « بأنها عقوبة صايفت أهلها » . وفعل ذلك وهو مغمى بحقد هستيرى . وإذا تأملنا يوسيات جرجول المريعة باسم « المخبول » وذكريات شخصية سطحية لتورجينييف ، فسنرى انها مقالات عن اللابطولة ، ولكنها تشعر القارئ بالتعاطف لما فيها من عرض رشيق وساخر . أما شخصية ايفان اليئش عند تولستوى ، فانها تمثل مخلوقا دارجا وإنانيا حقا ، ولكنه فى نهاية المطاف قد اتسم بالنبل بعد أن انكشف عناد يأسه . على أن دوستوفسكى فى « الرسائل » قد تناول مادته بلمسات قاتلة . وبين الناسخ فى ملحق الكتاب أن هذا الشخص الغارق فى المفارقات كتب ملاحظات لاحقة ، ولكنها لم تكن جديدة بالحفاظ عليها . وتركنا بقصد لكى نشعر بما تركه من فراغ .

وكان لدوستوفسكى حشد من الاتباع الذين صوروا « البطل »
فاذا أضفت الى طريقته التقليد الأقدم للقصص البيكارسك التي تصف
حياة الأوباش والمتشردين ، والذي بدأ من اسبانيا فيسكون باستطاعتنا
الاهتداء الى شخصية « المعترف الذنب » في روايات أندريه جيد . وتعد
رواية المسقطه للبير كامى محاكاة صريحة واضحة « لرسائل من العالم
السفلى » في روحها وبنائها . أما عند جان جينيه ، فقد بولغ في تقديم
منطق الاعتراف والخط من شأن الانسان ووصل الى غائطه .

وأخيرا تعد « الرسائل » ذات أهمية عظمى ، لأنها صاغت بأكثر
تدبر من الوضوح نقدا للعقل الخالص الذي كان يستجمع قواه في الكثير
من الفن الرومانتيكى ، وغدت بعض الفقرات التي تمرر فيها الراوى ضد
القانون الطبيعى معايير للمقيم في ميتافيزيقا القرن العشرين :

« يا الهى ! هل ستحقق فى قوانين الطبيعة أو علم الحساب أى
نفع ، عندما لا تحظى بقبولى هذه القوانين والصيغ التي اهدت الى
حاصل جمع اثنين وإثنين ! » بالطبع فأننى لن أقدم على خبط رأسى
فى الحائط إذا لم تتوافر لى القدرة المطلوبة لكى أفعل ذلك ، الا اننى لن
أعترف بهذا الحائط لمجرد اصطدامى به ، ولم أسلك أية وسيلة
لتحطيمه » .

ويتساءل آعاب فى موبى ديك : « كيف ستتوافر لارادة الانسان
الحرية الكاملة اللهم الا اذا استطاع اقتحام الحائط » ولقد أقلعت
الهندسة اللاقليدية والأحلام الأموص للجبر الحديث فى اختراق بعض
جدران البديهيات والمسلمات ، غير أن الراوى المتمرد عند دوستوفسكى
يرغب الاحاطة بكل شيء . فيبعد رفضه الساخر لأهل العلم ، والمثاليين
الهيچليين والمؤمنين بالتقدم الانسانى ، فانه قدم اعلانا بالتمسك
العقل . وقبل ظهور اتباعه الوجوديين بأمد بعيد ، رأينا انسان العالم
السفلى يعان جلال العبث . وهذا هو سر ضم دوستوفسكى الى كوكبة
اعلام الميتافيزيقا الحديثة ، أى المتمردين على التجريبية الليبرالية من
أمثال باسكال ووليم بليك وكيركجورڊ ونيقشه .

وربما كان من المبهز البحث عن مصادر الديالكتيك دوستوفسكى
ولقد سبق لكوندورسيه أن أعلن أنه اذا تمكن البشر من نطق كلمة
كالكرليموس (*) ، واذا استطاعوا ادراك ادوات العقل فى عالم نيوتينى،
فان الطبيعة ستبوح بأجابتها على تساؤلاتهم . وقال دوستوفسكى:

لا ، وقال لا إله إلا الله على طريقة سينير (هربرت سينير) بالتقدم ، وقالوا أيضا للفسيولوجيا العقلانية لكلود برنار (وهو من العباقرة الذين نوه بهم ديستري كارامازوف بغضب ملحوظ) • ووسعنا الاهتمام إلى مقومات مذهب روسو في ازدراء انسان العالم السفلى للسلطات الرسمية وفي تسلط فكرة أولوية الارادة على عقله • فتمت صلة معقدة ، ولكنها حقيقية بين وصف روسو للضمير الشخصي بأنه « حكم معصوم للخير والشر » ، وأنه يرفع الانسان إلى مستوى الآله ، واعتقاد الراوى بقدرته على استبعاد القانون الطبيعى ومقولات المنطق التقليدى • غير أن هذه المسائل تخص أية دراسة أكثر اتصافا بالطابع التقنى •

وما يستأهل الاشارة هو حقيقة كون « الرسائل » حلا موفقا فى نطاق الشكل الأدبى لمشكلة المضمون الفلسفى • فبخلاف الحكايات الفاسفية (*) لعصر التنوير ، أو روايات جوته ، والتي بدا فيها جانب التأمل خارجيا بالنسبة للرواية ، استطاعت « الرسائل » دمج المجرى الذى اتخذ مظهرا دراميا ، أو اذا استعملنا مصطلحات أرسطو قلنا انها مزجت الفكر « بالأحبكة » • ومن ناحية النوعية ، فلا زادت لنيتمشه ولا القصص اللاهوتية الرمزية لكيركجورد تستطيع ترك الانطباع المساوى بنجاحها فى هذا المضمار • فلقد تساوى دوستويفسكى وشيلر (الذى اعتبره قنوة دائمة له) فى الاهتمام إلى مثل قذ للتوازن الخلاق بين القدرات الشاعرية والقدرات الفلسفية •

وفى الحق ، تعد رسائل من العالم السفلى خلاصة لأفكار دوستويفسكى ، حتى اذا سلمنا بعدم وجود هوية بين نظرات الروائى والبرنامج السياسى للروائى والعقيدة التقليدية • ومن الصحيح أن التباين بينه وبين تولستوى لم يظهر فى أى موضع كثر لا يهتم إعادة النظر • فحتى فى حالات الفقر المذموم ، فإن شخص تولستوى تظل محتفظة بآدميتها • فبالرغم من كل ما تتعرض له ، فإن طابعها الانسانى يزداد عمقا وبرايقا ، عندما تتعرض للالذال • وكما قال ايزيا برلين : « لقد رأى تولستوى البشر فى وضوح النهار على نحو طبيعى لا يتغير » • إذ كان التذامى المهلوس للشخصية الانسانية وتحولها إلى صورة وحشية أمرا بعيدا عن نظرته • فحتى فى أكثر حالات تولستوى تشاؤما ، فانها كانت تتعرض للتصحيح بفضل ايمانه الجوهري بأن

الكائنات البشرية لا تقتصر على المعاناة فقط ، ولكنها تسعى أيضا
« للمهينة » ، مع استعمال مصطلحات وليم فوكتر .

واللاإبطال عند تولستوى ، كما حدث مثلا فى صوناته كرويتزر
يتمتعون بالصفات الانسانية فى معاناتهم واثبات اخلاقياتهم التى ترفعهم
الى مكانة اسمى من الماسوخية الصفراوية المتشائمة للانسان العالم
السفلى . ويتألق هذا الاختلاف فى صورة جميلة فى الحوار الذى اجراه
شكسبير بين ابيمائلتوس وتيمون بعد سقطته . فحتى بعد أن تعرض تيمون
للكراهية وسفريته من نفسه ، بدا وكأن الجزء القائم ما زال يمثل « رفيقه
المرح الصاحب » .

لقد كانت فلسفة تولستوى رغم كل ما فيها من اعتراض على اهل
العلم والمثاليين شديدة الاتصاف بالعقلانية العميقة . اذ سعى طيلة
حياته للاهتمام الى مبدأ موحد يعتمد عليه للتوفيق بين المشاهدات
التجريبية بتعدد نظراتها وبين النظام القادر على الاحاطة بكل شيء .
ولربما بدا التجاء دوستوفسكى « للعبث » ، وهجومه على الآليات
المالوفة للأغاليط والتعارييف ضربا من الجنون والمشاكسة . صحيح كان
تولستوى من المثاليين مع استعمال تعبير أحد النقاد الروس (*) . غير
أن سلبياته كانت أشبه بخطبات الفاس لشرق طريق لينفذ منه النور .
وبلغ تصوره للحياة ذروته فى نزعة الانسانية ، أى فى كلمة « نعم »
الحاسمة التى اثار اليها موالى بلوم فى مناجاته لذاته . وفى يوميات
تولستوى (١٩ يولييه ١٨٩٦) سجل رؤيته « لأجمة تضم مجموعة من
النباتات الشائكة وسط حقل محروث ، ورأى وسطها برعما ما زال حيا
ومحتفظا بلونه الأحمر » . نفعتى للكتابة . فلقد أكد هذا البرعم معنى
التمسك بالحياة الى النهاية ، وحتى بعد أن بقى وحيدا وسط الحقل كله
على نحو ما ، فإنه أكد هذا المعنى .

أما الراوى فى « رسائل من العالم السفلى » ، فقد أكد من خلال
أفعاله وكلماته كلمة « لا » بصفة قاطعة . وعندما لاحظ تولستوى أثناء
حديثه مع ماكسيم جوركى « أنه كان من واجب دوستوفسكى التعرف
الى تعاليم كورنثشيوس أو البوذيين ، لأن هذه المعرفة كانت ستساعد
على إعادة الطائفة الى قلبه » ، فلا بد أن يكون انسان العالم السفلى
قد صرخ فى مرقد ساخر . ولقد أكد عصرنا صحة مبخرته . اذ أثبت
عالم معسكرات الموت (**) بما لا يدع مجالا للانكار صحة بصيرة

دوستويفسكى ، وادراكه لوحشية البشر وميولهم كأفراد وجماعات على السواء لتحطيم جذور الحياة الكامنة * ولقد عرف الراوى فى العالم السفلى أبناء جنسنا « بأنهم مخلوقات تسير على قدمين ، ومجردة من الشعور بالجميل » * وأدرك تولستوى أيضا عدم وجود وفرة من الاعتراف بالجميل ، ولكنه كان يحرص دوما على كتابة كلمة « بشر » عوضا عن كلمة « مخلوقات » *

وإذا كنا فى بعض الأحيان نتصور « تولستوى » موضة قديمة ، فإن هذا دليل على ما أصابنا من نهم *

الفصل الرابع

كما يعرف علماء الانثروبولوجيا ومؤرخو الفن ، فإن الأساطير تتحول الى شرائع ، والشرائع تولد أساطير مستحدثة . وتتجسم الأساطير في شكل عقائد أو صور للعالم تتخذ شكل الكلمات ، أو تتشكل في مادة رخامية تمثل الحركة الداخلية للروح (*) ، وبذلك تظهر أشكال الفن ، أو تتحقق . غير أن الأساطير تتعرض للتحويل أو إعادة الخلق من خلال عملية التحقق . وعندما ذكر جان بول سارتر أن تقنيات الرواية تردنا الى أحد المذاهب الميتافيزيقية ، وأن وراء التجربة فلسفة ما ، فإنه لم يشر الى ما هو أكثر من اتجاه واحد من ايقاع مؤلف من حدين ، فميتافيزيقا الفنان تحيلنا الى تقنيات فنه ، ولم نركز أساسا حتى الآن على التقنيات ، أى على صيغة الملحة في روايات تولستوى والمقومات الدرامية لفن الرواية عند دوستويفسكى ، وفي هذا الفصل الختامي ، سوف أبحث المعتقدات والأساطير الكائنة وراء هذه الأشكال الخارجية .

غير أننا عندما قلنا « وراء » ، وعندما أوحينا بالنظر الى الرواية على أنها قد تكون - فيما يحتمل - واجهة أو قناعا للمحب فلسفى ، فإننا قد تورطنا في خطأ . فالعلاقة بين الفكر والتعبير كانت في جميع الأحيان علاقة متبادلة ودينامية . وربما أمكن اكتشاف أقل صورها استيفاء في الرقص (ولذا رأى عصر النهضة في الرقص رمزا لعملية الخلق) . فالراقص يترجم الى لغة الحركة تصوره للمشاعر . وبعبارة أخرى تترجم الميتافيزيقا الى تقنيات بالاستعانة بتصميم الرقصة (الكوروجرافيا) ، غير أنه في كل مثل من أمثلة الرقص تولد أشكال الايماء وبلاغتها استبصارات جديدة وأساطير جديدة . وتتحول حالة الشعور بالانشراح المتولدة في العقل الى حركة اندفاع للجسم الى أعلى . على أن الأسلوب الشكلي ودقائق الايماء لا تتكرر أبدا ، وهى التى تخلق الأسطورة والانتشاء ، وعندما حدثنا الناقد الانجليزى هازليت عن كيف كان الشاعر

. Moto spiritual

(*) أى ما سماه دانتي :

كولريديج لا يتوقف عن الحركة أثناء عبوره أحد جانبي ممر المشاة الى الجانب الآخر ، بينما كان الشاعر وردزورث ينظم الشعر أثناء سيره في خط مستقيم مطرد ، فانه قسم لنا مثالا لكيفية تأثير الشكل على المضمون في عملية تأثير متبادل مستمرة .

فالأساطير هي الأشكال التي نسعى لفرضها على فوضى التجربة اعتمادا على الإرادة أو الرغبة أو بتأثير مخاوفنا ، وكانت ستظل على حالها لولا تدخلنا . انها ليست مجرد أوهام ، كما عرفنا ريتشاردز (*) :

« ولكنها عبارة عن افصاحات روح الانسان في شمولها . ومن ثم فليس بمقدور التجربة الاحاطة بها احاطة تامة . فبغير الأساطير لن يزيد الانسان عن دابة فظة بلا روح ، أو سيكون مجرد كتلة من الامكانات والتطلعات العشوائية التي لا تهدف الى شيء » .

وهذه الأساطير (أو الميتافيزيقيات وفقا لمصطلح سارتر أو النظرات الجامعة (**)) في لغة النقد الألماني (قادرة على اتخاذ أشكال شتى ، سياسية وفلسفية وسيكولوجية واقتصادية وتاريخية أو دينية .

فمثلا تعد روايات الشاعر لويس أراجون ومسرحيات برتولت برخت متمثلات استندت الى أحداث متخيلة لأساطير ماركس السياسية والاقتصادية . وتكمن مميزاتها من وجهة النظر الماركسية في قدرتها على إعادة تمثيل الأساطير الشكلية في صورة سافرة وأمينة . وبالمثل هناك أساطير للصنفوية (***) كالتي نصادفها في روايات ودرامات مونزولانت (****) . كما أن رواية ليونل تريلنج (*****) ، تجسم احدى الأساطير الليبرالية . إذ يرجع جانب من استراتيجيات هذه الحكاية التي اختير عنوانها بدقة باللغة الى تماثلها مع أصلاء من دانتى في تذكرتنا بأن الليبرالية تسعى لاتخاذ « موقف الوسط » البعيد عن التطرف .

ويمثل كتاب لوكرينوس وكتاب مقال عن الانسان وآلاستور (*****) لشيللي تجسيدا شعريا وإعادة خلق بوساطة الشعر لبعض الميتافيزيقيات . وعندما تصدر أحكاما بشأنها ، فاننا نعنى بقدر أقل بمميزات المذهب

Coleridge on Imagination	في كتاب	I. A. Richards	(*)
Weltanschauungen,			(**)
Purism.			(***)
(Henry de Montherlant) Montherlant			(****)
Lionel Trilling			(*****)

(١٨٩٦ - ١٩٧٢) أديب فرنسي متعاطف على النازي .

The Middle of the Journey : كما ظهر في رواية :

Lucretius تأليف De Rerum Natura (*****)

و Alastor و An Essay on Man — Alexander Pope و لشيللي .

الذرى (لديموقريطس) أو بالأفلاطونية الجديدة عند الرومانتكين بقدر عنايتنا بالقدرة على المواجهة بين النظرة المجردة للعالم وأداة الشبح .
وثمة تجارب تصلح للمقارنة فى هذه الناحية ، اذا تمعنا فى بواكير روايات وحكايات توماس مان التى تناولت فلسفة شوبنهاور .

وثمة أساطير شتى فى الروايات السيكلوجية اضطلعت بنور مهم فى الفن الحديث ، وأشهرها الروايات « الفرويدية » . وهناك شعراء استحضروا فى منظوماتهم الأحداث المضطربة وانعكاساتها الشائنة فى عقولهم الباطنة ، وسعى المصورون عن طريق لغتهم الفنية لتعرية العالم الرمزي للعقل ، أو تجسيمة فى رموز تكشف ما أصابه من تشوه وانحراف . وليست مثل هذه الأساطير بالشيء المستحدث . فلقد بدأت منذ أبكر المحاولات التى أقدم عليها البشر لتقديم مدركاتهم الروحية فى صورة معقولات ، ولعلنا لا ننسى أساطير الدعابات ودورها الفعال فى رسم شخص الدراما فى عهد الملكة اليزابث الأولى بانجلترا ومسرحيات بن جونسون وويستر فى هذه الحقبة (*) وكيف صورت الوعي الانسانى ، وسخرت تقنيات المسرح لهذه الغاية . وتناوبت فى الظهور الصور والأساطير فى صورة مضمرة فى كوميديات مولير ، وفى الأمثال السائرة التى يرسمها جويلا بريشته .

وثمة فارق آخر لابد من ملاحظته . فهناك أساطير يتميز مضمونها التصورى واشكالها الرمزية بخصوصيتها وتفرداها . وعرض الشاعر المصور ولیم بليك والشاعر ييتس ضروبا من الأساطير تميزت بشدة تعقلنا وخصوصيتها ، وعلى نقض ذلك ، هناك أساطير كبرى استغرق تجميعها وتنسيقها دحنا من الزمان ، وتعد جزءا من الارث الذى شكل وجنان الشاعر . وهكذا رأينا دانتى مثلا يعتمد على الأساطير الوطيدة للمصور الوسطى اللاتينية .

ولكن مهما كان حظ الأسطورة من اتباع التقاليد الموروثة ، فإنها عرضة للتحويل عندما تتفاعل مع شخصية الفنان ، ولقد اتهم برتولت برخت من قبل الرقابة الملتزمة « بالشكلية » (**) ، لأن أسلوبه الدرامى الشخصى كان يجنح الى الارتياح فى الرسالة البروليتارية الرسمية ، كما يبين من قفشاتة المثيرة للضحك أو من تحرره أو سعيه لاثارة الشجى .
قتبعا للوصايا التى تركها كارل ماركس يتوجب على الفنان الالتزام الحرفى بنقل الأسطورة المهيمنة ، دون أدنى انحراف ، فلا عجب اذا رأينا خطوات الرقصة أو حدودها الدقيقة - على أقل تقدير - تخطط على أرضية

(*) مثل Alchemist لبن جونسون Duchess of Malfi لويستر
Formalism.
(**)

المسرح ١٠ أما هل يتسنى للفن العظيم الازدهار في مثل هذا الجو فمسألة مثار الكثير من الشك ، لأن الشاعر الحق يعتمد دوما الى تحويل الأسطورة وابتكار الجديد منها ٠ فمثلا كانت نزعة دانتي التوماوية (نسبة الى توما الاكوينى)- في جوانب ملحوظة - من صنع دانتي ، وتشارك الأساطير التوماوية في القصيدة ، ولكنها تبتعد عن معناها الأصلي من تأثير لفة دانتي المميزة وممارسته الشعرية ٠ وكما تستطيع حتى « خطوط » الرسام المميز تشكيل اشكال المدركات كذلك بمقدور العروض (*) يشتى ألوانه صيغ الاطار المميز لأشكال العقل بصيغة خاصة ٠

وأفضل مثال في عالم اللغة للتفاعل بين الأساطير وتقنيات التعبير يمكن ملاحظته في محاورات أفلاطون ، فهذه المحاورات بمثابة قصائد ذهنية تمثل العقل عندما يتعامل مع موضوع درامى ، ففي محاوره الجمهورية أو محاوره فيدون أو المأدبة يدور الجدل والصدام بين مختلف الحجج حول كل ما يعن دراميا لشخص المحاوره ويستأهل البحث ، فلا انفصال بين المضمون الفلسفى والتجسيم الدرامى ٠ وعندما حقق أفلاطون هذا القدر من الوحدة، فإنه اقترب في ميثافيزيقته من حال التوحد التي تحققتا الموسيقى ، والموسيقى أعظم مثال للهوية بين المضمون والشكل (الأسطورة والتقنية) ٠

وفي العمل الفنى يمكن أن تتجسم متآنية عدة أساطير ٠ ففي « رسائل من العالم السفلى » تجسمت الأسطورة الفلسفية (التمرد ضد المفهـب الوضعى) وأسطورة سيكولوجية (تردى الانسان فى المواضع القاتمة من النفس) ٠ ونصادف فى رواية الحرب والسلام صراعا بين أسطورتين ، فنسمع أحد الأصوات ينادى بأسطورة التاريخ اللاشخصى الذى يتعذر الهيمنة عليه ٠٠ ويستحضر الصوت الآخر بقفلاته التى اقتدت بقفلات هوميروس الأسطورية البطولية الكلاسيكية عن دور الشخصية الفردية وبسالتها ، وتأثير الأفراد على مجرى التاريخ ٠

ولقد كانت الأساطير المحورية فى أعمال تولستوى ودوستوفسكى وفى حياتهما الشخصية أساطير دينية ٠ فلقد صارح الروائيان طيلة حياتهما مصدر الهامهما وطالباه بأسطورة مقنعة عن الله ، وبتبرير يقبل البرهنة لدور الله فى مصير الانسان ٠ وجاءت الاجابات التى تلقاها فى بحثهما المحموم متعارضة ، لو صح انى فهمتهما فهما صحيحا ، وهناك تعارض بين ميثافزيقا تولستوى وميثافزيقا دوستوفسكى أشبه بالتعارض الأبدى بين الموت والشمس كما تصوره باسكال فى تشبيه مشهور ،

(*) مثل terza rima والكوبليه البطولى و Alexandrine

وبالإضافة الى ذلك ، فلقد مثلاً تمثيلاً مسبقاً الانقسام الجذري للغاية الكامن وراء الحروب شبه الدينية والايديولوجية التي نشبت في القرن العشرين ، وتجسم التضاد بين تفسير تولستوى وتفسير دوستويفسكى للعالم وأحوال الانسبان والذي عبرا عنه كمؤلفين روائيين من خلال أسلوبيهما المتباينين . اذ تشير أسطورتاهما المتناقضتان الى وجود شكلين متعارضين للفن .

واثبت لوسيان جولدمان (*) وجود توافق مدعم بين تصور اليانسنينين لله وتصور التراجيديا في مسرحيات راسين . وليس بمقدورى أن أأمل في التماثل معه في صرامة هذا الحكم ، والدليل الذى استند إليه بوجه خاص فيما يتعلق بأوجه القرابة الغامضة بين لاهوت تولستوى وصورة العالم في الرواية التولستوية يتسم بطابعه المتردد . وفيما يخص دوستويفسكى فأننى على يقين من وقوفنا على أرض صلبة . ولكن حتى في هذه الحالة فإن التناظر بين الميتافيزيقا التراجيدية والفن التراجيدى يجب التزام الحذر عند تفسيره .

ومن ناحيتنا كمعاصرين ، فأننا نقابل صعوبة عند محاولة استجابتنا الكاملة مع الفن الدينى . فمصرنا يرحب بالتدين المتكلف البراق عند علماء اللاهوت الزائفين . وكم تحتشد الجموع الغفيرة للاستماع الى التفاهات المريحة لأغبياء (الماتينيه) ، وتجار الخلاص على طريقة الباعة المتجولين . غير أن عقولنا تتوقف عند حدة العقيدة التقليدية ، وتطالب بالتعرف الى الله عن طريق الحقائق الصارمة التى يمارس بحثها اللاهوت المنهجى . فكما قال الأستاذ كيوتو :

« اننا لم نحظ بلقاء مباشر ومتخيل ، لا اليوم ولا منذ بعض قرون ماضية بثقافة دينية تتجاوب هي وعادات العقل ووسائله الطبيعية فى التعبير . »

نعم ان علينا أن نتمعن فيما سبق أن حدث لنا منذ العصر الايليزابثى . اذ كان هذا العصر من العصور التى لم ينقطع اتصالها - على أى نحو - بأواخر القرون الوسطى . وكانت الدراما آنئذ تمارس ليس على مستويين بالمعنى العرفى ، وانما على ثلاثة مستويات متآنية : السماء والأرض والجحيم . وبعبارة أخرى كانت الدراما تفسح صدرها

لأوسع المجالات ، أما عصر العقل الذى جاء فى الأعقاب فكان بعيد الصلة
عن كل هذا (١) •

واضطلعت الحركة الرومانتيكية بالقيام برد فعل ضد هذا الاغراب .
ولكن بدلا من ادراك التجربة الدينية كتجربة ترتبط بالحياة بروابط
عضوى ، ساعد القرن التاسع عشر على ظهور نظريات مهوشة وخاطئة فى
بعض الأحيان للعلاقة بين الدين والفن • وجاء فى أعقاب « عصر العقل »
عصر استطاع فيه شاعر عظيم واحد على الأقل مساواة الحقيقة بالجمال •
واحتوى القول الشهير لماتيو أرنولد (*) على لب هذا الاضطراب :

« لقد اصطبغ ديننا بالصبغة المادية عندما تمسك بالوقائع الفعلية ،
أو بمعنى أصح بالوقائع المزعومة (بعد أن ربطتها أهواؤه بالحقيقة) •
ولكن الحقيقة خذلته • أما فيما يتعلق بالشعر فإن الفكر هو كل شيء
فيه ، وما هو خلاف ذلك ينضوى تحت عالم الايهام أو الايهام المقدس !
لقد ربط الشعر انفعالاته بالفكرة ، والفكرة هى الحقيقة ، ومن ثم يكون
أفضل جانب من ديننا اليوم هو شاعريته اللاشعورية » •

ولا مندوحة من أن تؤدى هذه المماثلة بين العقيدة والاستاطيقا الى
ظهور « الأديان القائمة على الفن » فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبلغت
نظرية أرنولد أوج تأثيرها عند فاجنر • ففى بحثه المسمى الدين والفن ،
صرح فاجنر بأن من واجب الفنانين اتقاذ الدين عن طريق إعادة الخلق
الحسوس للرموز الدينية المتيدة التى فقدت سلطانها على الروح الحديثة •
فبمقتور سحر الدراما الموسيقية بارسيغال اذا انتقل الى العقل المضطرب
المساعدة على استعادة رموز المسيحية بفضل قدرتها على كشف « حقائقها
الخفية » •

ان الشعر اللاشعورى عند أرنولد والعرض الروحي المثالى عند
فاجنر (**) (وكلاهما يمثل تيارا فكريا سائلا) لا يشتركان فى أكثر من
جانب ضئيل من الدين كما فهمه دانتي أو ميلتون • فليس بمقتورهما
على أى نحو الاسهام بدور فى انشاء صرح محكم للايمان والمعرفة الاشرائية
(القنوسية) . فعلى الرغم من وجود موضوع دينى فى « بارسيغال » ، الا أن
دور الأوبرا لم يتحول الى معابد • ولم تتمكن حتى بايزويت من استعادة
الطابع المقدس للمسرح الاثينى والمسرح الوسيط •

وبذلت محاولات فى عصرنا لإعادة توطيد « الاتصال المباشر والتخيل

Form and Meaning in Drama — H.D.F. Kiotto

(١)

(للنشر ١٩٥٦)

. The Story of Poetry

(★) فى كتاب :

Ideals Darstellung.

(★★)

بالتقافات الدينية الحقة » للماضي ، فلقد أكد العالم الأنثروبولوجي فريزر وأتباعه ، اعتمادا على كشفهم الأنثروبولوجية ودراساتهم للطقوس ، بزوغ الدراما من الطقوس المقدسة التي كانت تعد لتأكيد عودة السنة المائنة الى الحياة . وضمن العلماء الدارسون دراساتهم لشكسبير مطالبة الصيغ الطقوسية بملازمة المسرحية كظلمها ، أيا كانت أجوبكتها ، على نحو شبيه بنور الأشباح التقليدية القديمة « (٢) وساعد هذا النوع من البحث على إثراء مشاعرنا نحو الدراما الاغريقية والدراما الوسيطة ، وزودنا بحلول للجوانب المفزة لمسرحيات شكسبير في عهده الأخير . غير أن الاتجاه الأنثروبولوجي محدود في نظرتة وفيما يناسبه من مجالات ، لأنه لا يلقى ضوءا كافيا على الأنواع غير الدرامية ، ولا يبدو ملائما بحق الا في الحالات التي تكون فيه الدراما عتيقة من ناحية الزمان والأسلوب .

وانعكس طابع العقل الباطن والتجاؤه الى التعابير غير المباشرة على الحساسية بعد ابتعادها عن العادات السائدة للعقل بتأثير العقلانية والفلسفات العملية للمذهب المادى . واقتفى علم النفس آثار هذه الفلسفات التي أوصلته الى حافة العقل الباطن ، وبعد أن تسلب النقاد المحدثون بالمجسات السيكولوجية استطاعوا اكتشاف كوامن النفس ، وغالبا ما حققوا نتائج رنانة ومتألقة ، بيد أننا نكرر القول بأن هذا النوع من الاستبصار لا ينطبق الا على مناهب وتقاليد بالذات في الأدب . فمثلا ، لقد كان ملفيل وكافكا وجويس من المؤمنين بالسحر ، ويصيح وصف ممارساتهم التي استندت الى عملية تكوصية بلاغية في التغفل داخل النفس ومحاولاتهم اختراق حرمات مكنوناتها بأنها كانت ذات طابع ديني . ولكن قد يكون من الخطأ اتباع هذا النهج ، أو بعبارة أخرى ، أن نكف طلاسما أعمال اتصفت فيها القوى المشككة للمشاعر الدينية أو المادة اللاهوتية بوضوحها كما أنها صيغت باتباع الأساليب التقليدية .

قصارى القول فإن الأنثروبولوجيا وفنون السحر والشعوذة عند الأطباء النفسيين ستيسر لنا التعرف الى عقائد الخصوبة في كتاب الأرض الخراب لاليوت ، وإلى المعشائى المتناقضة في حكايات الشطوط لوليم فوكنر (*) ، ولكنها لن تقدم لنا حتى أقل عون لتفهم البناء الثيولوجي لكتاب الفردوس المفقود لميلتون ، ولن نعرفنا أى شيء عن تدرج النور الذى صاحب اقتراب بياتريس من دانتي فى الكانتو الثلاثين من كتاب المطهر . والواقع - وهذه نقطة جاسمة - فإن الدراسات الطقوسية المقارنة

(٧) Ancient Art and Ritual — J. E. Harrison (نويبرك ١٩١٢) -
rite, de passage . : (★) مثل

وتشريحات العقل في القرن العشرين قد صعبت تجاوبنا مع أية حساسية دينية في صيغها المفتوحة والطبيعية للتعبير . فلقد أصبحت الأفكار التي جذبت الأعلام ابتداء من اسخيلوس الى درايدن (كالتيوديقا والتعمة الالهية واللجنة . والتنبؤ والرؤى ومفارقة الارادة الحرة) وشغلت الأدب والفكر ، أصبحت تبدو في نظر المتلقي المعاصر من الخفايا التي لا تقدم ولا تؤخر ، أو من مخلفات لغة من لغات العصور الغابرة .

وبعد أن واجهت نظرية النقد الحديث هذا الارث من الاضطراب والجهالة ، عمدت الى انماء ما يستطاع وصفه « بتقنية الانعزال » . وظهرت هذه القضية الحاسمة عند ريتشارد (*) : « لا تثار قط مسألة الاعتقاد أو اللااعتقاد بالمفهوم الفكري عندما نتفهم موضوعنا . وإذا شاء سوء الحظ ، وظهرت اما نتيجة لحط الشاعر ، أو خطئنا (كمتلقين) فان معنى ذلك هو أننا توقفنا عن التفهم ، وتحولنا الى منجمين أو علماء لاهوت أو دعاة أخلاقيين أى الى أشخاص مهمومين بنوع مختلف من الأفعسال » .

ولكن هل بمقدورنا حقا الحفاظ على مثل هذه الحيطة ؟ فكما أشار كلينث بروكس ، فان القصيدة أو الرواية لا يمكن أبدا أن تكون مستقلة بذاتها . فنحن تناول النص من الخارج ، ونحمل في جعبتنا حملا من المعتقدات السالفة أو المسبقة . وقرأتنا محملة هي الأخرى بالذكريات ، وبوعينا في شموله . وعندما علق ت . س . اليوت على دانتي سلم بالقول بأن أى كاثوليكي يتأثر بالشعر بسهولة تفوق قدرة أحد اللادريين ، ولكنه يستدرك ويؤيد ما قاله ريتشارد ويرجع ذلك « الى انتفاء هذه المسألة الى ناحية المعرفة والجهل ، وليست مسألة الايمان والتشكك » . ولكن هل بمقدورنا فصل المعرفة عن الايمان ؟ . ان أى ماركسي يفهم روايات برخت على نحو مختلف عن فهم اللاماركسي لها ، بالرغم من كون الاثنين قد يكونان على دراية بمادة الرواية وبما تخللها من جدل (ديالكتيك) فالمعرفة هي التي تمهد للاعتقاد ، ويترتب عليها بعد ذلك بالاضافة الى أن أى عقل ملتزم بالحيطة الصميعة سيفلق عقله عند مواجهة أى أدب موجه لاجتناب معتقدتنا بطريقة مباشرة . ان محاورة فيدون لأفلاطون أو الكوميديا الالهية لدانتي لا تتركنا في حالة عدم تحيز ، ولكنها تستهوي أفئدتنا بما فيها من حجج . ويحتاج الفن العظيم منا الى قدر كبير من الاعتقاد . وما يتوجب أن نهدف اليه هو اكساب مخيلتنا أكبر قدر من التحرر ، حتى تتيسر لنا الاستجابة بالمعرفة المدققة والبصيرة النفاذة لأوسع مدى من الاقتناع .

ولكن هل تعد هذه المشكلات الخاصة بالفن والدين متصلة على نحو مناسب بالرواية الحديثة ؟

كثيرا ما يتردد ويقال ان النظرة الى العالم في عالم الرواية تتسم بغلبة الطابع الديوى عليها . فمن غير المقدور فصل ارتقاء الرواية النثرية الأوروبية مما صاحبها من تدهور في المشاعر الدينية . فلقد سادت الرواية عندما شاع التفسير العقلاني والاجتماعي للواقع . وعندما سلم لابلان لنابليون مبحثه عن آليات السماء ، لاحظ عدم احتياج هذه الآليات « لأى افتراض لوجود الله » فلم تكن هناك حاجة اليه لا في عالم مول فلاندرز ومانون ليسكو (*) . وحدد كل من بلزاك ووالتر سكوت الحدود المناسبة لفن الرواية ، وعرضا الموضوع الصحيح للرواية بأنه « تاريخ المجتمع ونقده ، وتحليل علله ومناقشة مبادئه » . وعندما فعلا ذلك فانهما أدركا اغفال نطاقات مهمة . ولقد تكرر السعى لادخال التجربة الدينية والترانسندتالية (الأحداث المجاوزة للأحداث الديوى) في الكوميديا الانسانية لبلزاك . غير أن ما أبدعه بلزاك تمشيا مع الروح الديوى قد تفوق بدرجة ملحوظة على التجارب التي جنح فيها نحو الموضوعات الدينية (**).

وتضمنت واحدة من أسس صوتيات وردذووث القول بأن العالم تتسع آفاقه ويرتفع قدره بفضل الانسان . أما أخلاف بلزاك فاكلوا ذلك ، كما نلاحظ عند فلوبر وهنرى جيمس ومارسيل بروست . اذ قالوا ان الزوايا يضيف شيئا يستأهل الاضافة الى العالم . فالعالم في تشخصه ووفرة دينوياته هو مادة فنه . وفضلا عن ذلك ، فعلى نهاية القرن انتقلت هذه الصلة الحبيمة بالقيم الثيولوجية ومفردات الدين التي كونت عقول كتاب مثل كولريدج والأدبية جورج اليوت من التيار العام للفكر الى « دفترخانه » علماء اللاهوت والمتفقيين ، وترتب على ذلك نزوع معالجة الأفكار الدينية في أكبر جانب من تراث الرواية الأوروبية الى اتباع أحد سبيلين : فاما الطريق الرومانتيكي كما حدث في تاييس لاناطول فرانس ، أو الطريق الاجتماعي أو السياسي كما حدث في رواية روما لأميل زولا . وتعد رواية مدام جيرفوازيه للأخوين جوتكور والزيمر (***) (التي أزعجت المستر

(★) Moll Flanders رومانس من تأليف الأديب الإنجليزي Daniel Defoe

نشرت ١٧٢٢ . ومانون ليسكو من الأديب الفرنسي في القرن التاسع عشر وفي من تأليف بريور .

(★★) مثل : Pésus — Chrit ed Flandre و Séraphita .

(★★★) Robert Elsmere (١٨٨٨) وفيها دعت الكاتبة مسز هانفري ورد للتي تشييط دور المسيحية بالتركيز على رسالتها الاجتماعية والاستفتاء عما فيها من مقومات متصلة بالمعجزات .

جلادستون ازعاجا شديدا) استثناء لهذه القاعدة • وكما قال أندريه جيد :
لقد تركزت الرواية الغربية على النواحي الاجتماعية وتصوير علاقات
الأفراد بالمجتمع • ولكنها لا تتناول أبدا ، وما يقرب من (أبدا) علاقات
الإنسان بنفسه أو بالله • (٣)

ويصح عكس ذلك عن تولستوى ودوستوفسكى • فلقد كانا فنانين
دينيين على غرار من شيدوا الكاتدرائيات أو ميكلانجو عندما جسم تصوره
للأبدية في مصلى السيستينى • فلقد ملكت أرواحهم فكرة الله • نعم لقد
استولت فكرة الله ولغز وجوده على أرواحهم بقوة وقيدتهم وحجبت النور
عنهم • لقد نظر تولستوى ودوستوفسكى الى نفسيهما وهما يشعران
بكبريات وحشى ممتزج بالدلة لا كمجرد مخترعين للرواية أو « أدبيين » وإنما
كصاحبي رؤيا ونبوة وساهرين على الروح الانسانية • ولقد كتب
برديف : « لقد سعيا للخلاص • ان هذا هو طابعهما وطابع الكتاب
المبدعين الروس • انهم جميعا يسعون للخلاص ، ويعانون من أجل
العالم » (٤)

ان روايات تولستوى ودوستوفسكى جزء من الوحى • يقولان لنا
فيها مثلما قال لايريتس لهاملت (*) : « ويشغلان معتقداتنا الكامنة
فى أعماقنا باختيار مميت ، فعندما نحسن قراءة تولستوى ودوستوفسكى
(مع الاستعانة بعبارة قالها ريتشاردز) لا نتوقف مسائل الاعتقاد
والا اعتقاد عن مواجهتنا ، لا من خلال « خطئهم » أو « خطئنا » ، وإنما من
خلال عظمتهم واتسائيتنا •

فكيف اذن نقرأ تولستوى ودوستوفسكى ؟ مثلما يتعين قراءتنا
لاسخيلوس ودانتى ، وليس على طريقة قراءتنا لبلازاك مثلا أو هنرى
جيمس • ولقد كتب فرجوسن معقبا على ختام رواية السلطانية
الذهبية (**) ، الذى اقترب كثيرا من طابع الرواية الدينية : « لم يكن
لماجى اله تتضرع اليه من أجل الأمير ، أى كانت فى حالة مماثلة
لجيمس » (٥) • ان هذا الرجوع الى الله والشعور بالتهيب عند الاقتراب
من حياة الروح هو محور وأساس الفن عند جهاذة الكتاب الروس •
فتحة تماثل بين كونييات آنا كاريننا والأخوة كارامازوف والمسرحيات
التي كانت تمثل فى المسرح الاغريقى والمسرح الوسيط ، وكانت عامرة

• (١ ، ٢) Dostoevsky : Andre Gide (باريس ١٩٢٢)
Have at you now. (*)
The Golden Bowl. (**)
The Golden Bowl Revisited : Francis Fergusson (The (٥)
Human Image in Dramatic Literature)
١٩٥٧ نيويورك

بالتنويه الى اخطار اللعنة الالهية ، والسعى نحو النعمة الالهية . وليس بمقدورنا قول نفس الشيء عن عالم أوجيني جرانديه والسفراف ومدام بوفاري . ولا يقتصر هذا الحكم على القيم ، ولكنه يخص الوقائع . لقد طالب تولستوى ودوستوفسكى بعبادات عقلية وصيغ للفهم كانت قد انقطعت - فى جملتها - عن الأدب الأوروبى بعد منتصف القرن السابع عشر . وطرح دوستوفسكى مشكلة أبعد . اذ كان منظوره للعالم مستغرقا فى مفردات ورموز العقيدة الأرثوذكسية الشرقية شبه المهرطقة . اذ لا يعرف أغلب القراء الغربيين الا القليل عن خامة أفكاره .

ولقد قال أحد النقاد المحدثين اننا نتزود من الأدب والدين مما يتمتعان به من تأثير مختلف وإيماءات مختلفة بالأشكال النظرية الأساسية وصور حياتنا (٦) . فهما يزودان رؤيانا للفناء بما يصح وصفه ببؤرته الوحيدة الباقية . وفى بعض المناسبات المرموقة مثل مسرحية أوريست والكوميديا الالهية لدانتى وروايات تولستوى ودوستوفسكى ، التقت هذه المؤثرات السلطوية والإيماءات فى وحدة واحدة ، ولقد مجد هذا الاقتران فى إبان القرون الوسطى ، يعنى الاقتراب من اللوجوس من خلال طريقين رئيسيين للعقل ضم شاعر كفرجيل الى قائمة القديسين فى الكنيسة ومسانيع كلامي تحت رعايته .

٢

كثيرا ما أسيء فهم السيرة التاريخية لعقل تولستوى والتطورات التى مرت بها مسيحيته . وأثار شجب تولستوى للأدب فى شتاء ١٨٧٩ - ١٨٨٠ المزد من الانتباه مما أوحى بحوث انفصام بين حقيقتين فى حياته . والواقع أن معظم الآراء والمعتقدات التى شرحها تولستوى فى أواخر أيامه قد ظهرت فى أبكر كتاباته ، كما أن جوهر أخلاقياته كان ملحوظا بكل وضوح خلال سنوات تدريبه على الكتابة . وكما أشار شستوف فى مقاله عن تولستوى ونييتشه ، فإن الحقيقة الملحوظة ليست التباين الظاهر بين تولستوى فى بواكير حياته وتولستوى فى أواخر حياته ، وإنما هو بالأحرى وحدة فكر تولستوى واتساقه المنطقي .

بيد أنه قد يكون من الخطأ تقسيم حياة تولستوى الى ثلاثة فصول متميزة أى الى فصل من الإبداع الأدبي يتوسط حياته مسبق ومتبوع

بسنوات من النشاط الفلسفى والدينى . فليس بمقدورنا فى حالة تولستوى فصل القدرتين اللتين شكلتا حياته . اذ كان الداعية الاخلاقى والشاعر يتعايشان سويا فى حالة الابداع والشعور بالكرب معا ، وتصارعت خلال حياته الادبية النوازع الدينية والنوازع الفنية على الغلبة . واشتدت حدة الصراع بوجه خاص فى الفترة التى انهمك فيها تولستوى بتأليف آنا كاريننا . وفى بعض الأحيان جنحت روحه الرحبية تجاه حياة الخيال . وفى أحيان أخرى استسلم لما سماه ايسن : « بمطالب المثل الأعلى » . ويترك تولستوى لدينا الانطباع بأنه كان لا يشعر بالطمأنينة والتوازن الا من خلال النشاط الجسمانى ، والانطلاق الروحى لطاقته الحسية . فمتىما يجهد جسمه يتسنى له اخماد لهيب الجدل المحتدم داخل عقله ، ولو الى حين .

ويذكر ايزيا برلين (*) عن تولستوى :

« تكمن عبقريته فى ادراك احدى الخاصيات المميزة . انها الخاصية الفردية التى يكاد يتعذر التعبير عنها ، والتي بفضلها تسنى له جعل الموضوع المعطى مختلفا ومتفردا عن باقى الموضوعات . ومع هذا فقد كان يتطلع الى الاعتماد الى مبدأ تفسيري كلى يساعده على ادراك أوجه الشبه أو الأصل المشترك أو الغاية الوحيدة أو الوحدة الكامنة فى التنوع الظاهري فى الفئات والمتنثرات التى يتألف منها العالم » .

فادراك التميز والتكامل هو العلاقة المميزة لبراعته الفنية وقدرته التشخيصية التى لا تبارى ، ففي رواياته يظهر كل جزء من مكونات العالم محدد المعالم واللامح ويقف صامدا كاشفا عن تفرد ، على أن تولستوى كان فى ذات الوقت أسير التعطش لفهم كل شئ حتى نهايته ، والكشف عن مخطط الله ، وتبريره . وكان هذا التعطش هو الذى ساقه الى بذل الجهد فى المجادلة والشرح والتحليل .

وفى بعض لحظات نادرة من التجربة الحسية أو تأمل مباهج الطبيعة استطاع احداث تناغم بين نواذعه المتقاتلة ، ولكن فى نهاية المطاف ، أدى استقطاب عبقريته الى حلول اجهاد يفوق طاقة البشر . اذ كان يبحر فى ظلمات بحور العقل للكشف عن الرؤيا النهائية التى توفق بين جميع عناصر الصراع . واختيرت أوصفة السكك الحديدية ثلاث مرات فى آنا كاريننا كمشهد للأحداث الخطيرة أو المهمة . وكان الاختيار كان ينسب بما سيحدث مستقبلا . اذ انتهت حياة تولستوى فى آستابوفو ، كأنها تحاكي منه .

ان هذا التطابق بين الواقع المتخيل وواقع التجربة يرمز الى النمط الدوار لتطور تولستوى ، ولتكرار عدد قليل من الموتيفات والأفعال الرمزية ، ولاحظ مارسيل بروسست (*) :

« على الرغم من كل شيء فالظاهر أن تولستوى كان يكرر نفسه في خلاقه الفنية التي تبدو ظاهريا غير قابلة للاستنفاد . اذ كان لديه تحت امرته من الناحية الظاهرية أفكار قليلة تتخفى وتتجدد ، ولكنها تبقى دائما متماثلة » .

ويرجع ذلك الى أن مطلب الوحدة للكشف عن المعنى الشامل يكمن وراء فن تولستوى حتى عندما يشتد افتتان مدركاته الحسية بالتنوع الذي لا حد له للحياة .

واتضح الموتيفات الأساسية من البداية . ففي يناير ١٨٤٧ ، وكان في التاسعة عشرة فحسب كتب تولستوى قواعد للسلوك كانت تنبئ بصفة بيئة (*) بالمبادئ الناضجة لمسيحية تولستوى . وفي الشهر نفسه ، بدأ كتابة يومياته التي عرضت شهادة حياة كاملة للحوار بين روح شديدة المراس وجسد متحرد . وخلال هذا الشتاء أيضا ، حاول رفع مستوى الفلاحين في ضيعته . ففي ١٨٤٩ ، أنشأ في هذه الضيعة مدرسة لتعليم أولاد الفلاحين ، وأجرى تجارب لتطبيق النظريات التربوية التي تشابهت هي والتجارب التي شغلته عندما تقدم في السن ، وفي مايو ١٨٥١ ، سجل في مذكراته أن حياة الطبقة الراقية في موسكو تدفعه الى التقرؤ . وقرأنا في هذه المذكرات أنه كان يشعر بالقلق والضيق « من حالة صراع داخل مستمر » . وفي سبتمبر من العام التالي بدأ تولستوى كتابة صورة باكورة من كتابه « صباح أحد الملوك من الأعيان » ولا شيء أوضح في دلالاته على وحدة محاولاته من حقيقة اطلاق نفس الاسم على البطل الذي سيطلقه فيما بعد على بطل رواية البعث . فالأمير نخليودوف يقف في مستهل الحياة الأدبية لتولستوى كما يقف عند نهايتها . ولراء في كلا الموقفين في حالة ضيق من المآزق الدينية والأخلاقية المتماثلة .

وفي مارس ١٨٥٥ وضع تولستوى الفكرة التي ستهيمن عليه حتى ساعة رحيله من الدنيا ، وعبر عنها على نحو صريح ، فلقد تصور « احدى الأفكار الهائلة » ، التي اتخذها كركيزة لدين جديد ينظر للحالة الراهنة للبشرية ، « يعنى دين المسيح بعد تطهيره من اللوجما والروحانيات ، والذي يعد بتحقيق النعيم على الأرض وليس في المستقبل » وهذا هو مبدأ

عقيدة (كريدو) تولستوى • ولا تزيد الأعمال التي ألفها ونشرها بعد
١٨٨٠ عن مجرد صور منقحة لها •

وحتى قيل أن يبدع تولستوى رواياته العظمى فإنه فكر في رفض
الفنون الجميلة (*) والأدب الرفيع رفضا باتا ، ففي نوفمبر ١٨٦٥ ،
أعلن اشمئزازه العميق من « الحياة الأدبية » ومن الوسط الاجتماعي الذي
سحب ازدهارها • وفي ذات الشهر ، كتب وصية في صورة رسالة
لغاليرا أرسنييفا (التي اعتبرها خطيبته) بدت قريبة الشبه بالوصايا
المأسوية ، ولكنها تمثل القمة التي بلغها تولستوى ، وتضمنت ما يأتي :
« لا تياس من بلوغ الكمال » •

ووضع أساس برنامجيه الناضج. في الإصلاح الديني والأخلاقي في
الحقبة الواقعة بين مارس ١٨٥٧ ونهاية ١٨٦١ ، ففي ٦ أبريل ١٨٥٧
(ظهر الأسلوب الجديد في باريس) وشهد تولستوى عملية لتنفيذ الاعلام
هناك ، وغادر المدينة وهو يشعر بالفضيب • اذ شعر بأن احترامه للحياة
قد تعرض لاهانة قاسية ، واستخلص من هذه الواقعة « أفضلية الفوضى
كمثل أعلى » ، وكتب الى الناقد الروسي بوتكين :

« رأيت الكثير من المشاهد الفظيعة المثيرة للاشمئناط في الحرب ،
وأیضا في القوقاز • ولكن لو أنهم مزقوا أحد الرجال اربا أمام عيني ،
ما كانت الصدمة ستبدو لي في نفس فظاعة مشاهدتي لهذه الآلة الأنيقة
البارعة التي استعملت لتنفيذ حكم الاعدام في شاب سليم الجسم في
عملية لم تستغرق أكثر من ثوان معدودة • ولقد صممت على اتخاذ القرار
الآتي : فمن الآن فصاعدا لن أكتفي بعدم الاشتراك في أي اجراء من هذا
النوع ، ولكنني لن أعمل في ظل أي شكل من أشكال الحكومات أيا كان
نوعها في أي ظرف من الظروف » •

وفي أكتوبر ١٨٥٩ ، أخطر تولستوي شيشيرين الناشئ المشهور
والمصلح بأنه تخلى نهائيا عن الاشتغال بالأدب • وبهذا موت أخيه في السنة
التالية كأنه تأكيد لما استقر عليه رأيه • وفي ١٨٦١ ، تشاجر شجارا
عنيفا هو وتورجينيف بعد أن تصوره كأحد أنصار الفن البحت والديوي ،
وانغمس في دراسة منهجية لمسائل التربية والتعليم •

وفي كتاب الاعترافات ، عرفنا الروائي أن منظر الجيولتين ووفاة
شقيقه نيقولاس تولستوى كانا الدافعين الحاسمين وراء استيقاظ مشاعره
الدينية • ومن المثير للاهتمام أن نتذكر أن تجربتين متماثلتين على وجه

الدقة (الحكم بالاعتماد العلني ووفاء شقيق له) كان لهما دور مماثل « فى هداية دوستوفسكى الى الصراط المستقيم » وتذكرنا الفقرة التى جاءت فى الاعتراف بما رواه الأمير مويشكن (فى رواية الأبله) عن كيف رأى أحد المجرمين يساق للموت أمام الجماهير المشدوهة فى ليون بفرنسا . وعرض تولستوى أزمته الداخلية من خلال صورة تقليدية ، وإن كانت من الصور التى عكست ذكرياته عن القوقاز أو قراءته لدانتى « فى بحثى عن اجابات لأسئلة الحياة ، اكتشفت مشاعر الانسان عندما يفضل فى غابة » . غير أنه عوضا عن دخول الجحيم ، أو اتجاهه على الفور للآهوت ، فإنه شرع فى جمع الملاحظات « عن كتاب يدور حول أحداث ١٨٠٥ » . وهذا الكتاب هو ما أصبح يسمى « الحرب والسلام » .

وهكذا باستطاعتنا القول بأن روايات تولستوى قد استندت على أساس من الركائز الأخلاقية والدينية ، بعضها على أقل تقدير كان معاديا للادب . أما مظاهر الصرامة والتكشف التى نقرنها بتولستوى فى مرحلته الأخيرة ، يعنى التى كانت مصحوبة بالتخل عن الفنون والأدب الرفيع ، وبالاقتناع بأن الفن يفتقر الى الجدية الأخلاقية ، وبالتشكك فى الجمال ، فكانت من الخصائص المميزة لنظريته قبل تأليف أعماله الرئيسية بأمه طويل . ففي « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » تمكنت مغيلة متحررة على نحو غير كامل من التغلب على الشكوك المجتهدة المتعلقة بقيمة الفن . وبينما كان تولستوى يتابع أبحاثه فى هدف الحياة الانسانية وغايتها الأصلية ، استطاعت هذه الشكوك تجميع قواها . ولقد قال ماكسيم جوركى : « كانت الفكرة الكامنة وراء الآخرين تحز فى صدره وعلى نحو واضح للعيان فى كثير من الأحيان » . وتوهجت هذه الفكرة فى بريق غير محتمل كاد يقضى على بناء الرواية .

لقد كانت المأساة غريبة الأطوار التى تعرض لها تولستوى هى كونه قد اعتبر عبقريته الشعرية ضربا من الفساد ، ودليلا على ارتكابه للخيانة . وبفضل ما اتسمت به « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » من شمول وحيوية ، فإنهما استطاعتا - علاوة على ذلك - تفجير صورة للواقع صمم فيها تولستوى على اكتشاف معنى أوحده وتماسك أكمل . ولقد وضعت هاتان الآيتان بحثه اليأس عن حجر الفلاسفة فى موقف متعارض مع الفوضى المصاحبة للجمال . ورآه ماكسيم جوركى كأحد العلماء السحرة فى الكيمياء القديمة (الخيمياء) الذين مسهم شيء من الخبيل والتوتر :

« لقد بدا لى الساحر المعجوز غريبا عن الجميع وكمسافر أوحده يشق طريقه فى قفار الفكر بحثا عن الحقيقة التى تضم كل شيء والتى لم ينجح أحد فى الاهتداء إليها » .

لا يخفى أن عبور القفار بدأ قبل عشرين سنة من بدء تولستوى للحياة بصفة تامة في دنيا الخيال . ولكن هل بمقدورنا القول بأن « الحرب والسلام » « وأنا كاريننا » تعكسان بالفعل حالة الكرب الميتافيزيقي التي صر بها تولستوى . ألا تعدان ممثلتين تمثيلا كاملا للمنظور الديني السائد في عالم الرواية في القرن التاسع عشر .

إن كل من يعرف الحياة الشخصية لتولستوى وأحوال عقله سيتشعر بالمتضمنات الأشكالية والمذهبية الكامنة في كل شيء كتبه ، ولعله سيمالى في هذه المشاعر . وإذا أدركناها في سياقها الشامل ، فستبدو لنا الروايات والحكايات قد لعبت دور المجازات الشعرية والأساطير الاستكشافية في ديالكتيك يتصف بالضرورة بطابعه الأخلاقي والديني . وهناك أطوار للرؤى في هذه الرحلة الطويلة . بيد أننا إذا طرحنا رواية البحث جانباً ، فسنرى أن الموضوعات الدينية والأفعال ذات الطابع الديني تحتل حيزاً صغيراً في عالم الرواية عند تولستوى . إذ تعد كل من الحرب والسلام وأنا كاريننا صورتين للعالم التجريبي وبيانا مرتباً ترتيباً زمنياً لما يجري من أحداث ولما يرون به من تجارب عبر الأيام .

ولو اكتفيناه حتى بنظرة خاطفة إلى دوستويفسكى ، فسنكتشف روحاً مبينة . ففي رواياته ، الصور والمواقف وأسماء الشخصيات وعاداتهم في الكلام ، والألفاظ المستعملة في الإشارة إلى الأحداث وخصائص الأفعال تسودها الروح الدينية الدرامية . فليدور دوستويفسكى الآدميين في حالات أزمات الإيمان أو الإنكار . وغالباً ما يكشف الشخصيات من خلال الإنكار على نحو قوى مدبى تهجمهم على الإله : « إن كل من يحاول بحث الجانب الديني في أعمال دوستويفسكى سرعان ما يدرك أنه اختار موضوعاً له مالا يقل عن نفس هذا الرأي في حالة تولستوى . فلربما قرأنا روايته الحرب والسلام وأنا كاريننا ولا ندرك اتجاههما الفلسفي والديني إلا بطريقة مبهمة .

وبدا للأغلبية العظمى من النقاد الجانب الأبرز لفن تولستوى هو ما يتميز به من حيوية مثيرة وما عنده من تصوير دقيق محقق للحياة العسكرية والاجتماعية والريفية . ونظر مارسيل بروسست إلى تولستوى على أنه « آله رصين رزين إذا استبعدنا جانباً المواضيع التي كشف فيها عن عجزه » . ورأى توماس مان فيه نفس ما رآه في جوته أي إنساناً محظوظاً من الطبيعة وأحد الأولمبيين الذين نعموا بكمال الصحة ، وتوافرت لهم جميع سبل الحياة . واستشبهه بالملحة التولستوية وما فيها من حسيات

قوية ، واستمتاع على طريقة الهيلينيين بالتلاعب بالنور والرياح . وكما رأينا فقد استخلص النقاد الروس الذين يتبعون اتجاهها دينيا رأيا أبعد تطرفا . فمثلا صرح ميرشكوفسكي بأن تولستوى كانت لديه « روح وثنية بفطرتها » . وذكر بردييف « أن تولستوى استمر طيلة حياته يبحث عن الله على طريقة الوثنيين » .

فهل علينا بعد كل ذلك أن نفترض دقة الصورة التقليدية عن تولستوى ؟ وهل هناك انقطاع حاسم (بين ١٨٧٤ و ١٨٧٨ - فيما يحتمل) بين تولستوى الوثني الذي أبدع الحرب والسلام وبين المسيحي الزاهد الذي ألف البعث والسنوات الأخيرة ؟ لا اعتقد ذلك . إذ تترك سيرة تولستوى والسجل الذي تركه لنا عن حياته الروحية الانطباع بوجود وحدة كامنة في حياته . وإذا صح افتراضنا بأن « الحرب والسلام » وآنا كاريننا كانتا أقرب الى هومبروس منهما الى فلوير ، فلا عجب بعد ذلك اذا نسبت فكرة الوثنية اليه . وفي الحق لقد أصبحت هذه الصفة ركنا حيويا من الميتافيزيقا التي يحيلنا اليها التماثل بين هومبروس وتولستوى . فثمة عناصر وثنية في مسيحية تولستوى ، وبخاصة في تصوره للاله . وإذا جازت المقارنة بين الالابذة والحرب والسلام بناء على أسس شكلية (ولقد رأينا أن ذلك كذلك) في هذه الحالة لن نستغرب المقارنة بين الجوانب الأسطورية المهيمنة أيضا . وإذا حرصنا في انتباهنا على جانب التجارب وعدم الالتزام بفكرة مسبقة عن موقفه ، فسيكون في استطاعتنا - كما اعتقد - ادراك علم وجود تعارض جذري بين النزعة الوثنية عند تولستوى ومسيحية تولستوى ، ولكنهما تمانلان حالتين متعاقتين ومتفاعلتين في دراما عقلية مفردة واحدة . إذ كانت الحرب والسلام وآنا كاريننا والحكايات التي نشرت في السنوات الباكرة والوسطى - والتي رغم اعتمادها في التأثير على الجانب الحسي - إلا أنها رغم ذلك قامت بدور ريادي ومهد للاهوت تولستوى . فلقد وطدت صورة العالم التي سيسعى هذا اللاهوت لتفسيرها ، وعلى عكس ذلك ، فإن عقائد تولستوى في مرحلته الأخيرة قد أثبتت حماقة المقدمات التي طرحت في كتابات مرحلته الذهبية .

وإذا تعمنا في التحول من الفكر المجرد الى التجسيم الفني ، ومن الأشكال الشعرية الى الأساطير الجديدة ، فأننا سنجنح الى المغالاة في التبسيط . وسنرى خطوطا مستقيمة وعواقب مباشرة ، بينما ما هناك حقا هو منحنيات من الأرابيسك ، وهذا يفسر قيمة شهادة ماكسيم جوركي الذي كان من خبراء الشكل . إذ قال عن تولستوى :

« لا أحد تماثل معه في التحقيد والتناقض ، والعظمة في كل ناحية .

نعم في كل ناحية • انه عظيم الى درجة مثيرة للدهشة ، ويجمع بسمة أفق
يصعب التعبير عنها بالكلمات • فقلبه احتوت جعبته على الكثير مما دفعني
الى الرغبة في الصياح بصوت عال : « انظروا ! ياله من شخص رائع ،
ومع هذا فإنه يعيش على سطح الأرض ! » •

وليس من شك أنه كان ذا طبيعة متناقضة ، ولكنه كان يمثل على
نحو غريب وحدة واحدة تتركز حول مازق من المآزق القديمة ، فانه
خلاق وصاحب شاعرية خلقت قمة الاساطير • ولكن الفنان الفاني خلاق
أيضا • فما هي اذن العلاقة بين الاثنين ؟

٣

لا أنوي محاولة تقديم خلاصة منهجية للاهوت تولستوى ، لأن
تعاليمه مشروحة في مباحث متخصصة رائعة • وكان تولستوى من
المجادلين أصحاب النشرات ممن يؤمنون بمزايا الوضوح والتكرار ، وأيضا
من أساتذة فن تبسيط الأفكار المعقدة وتقديمها في حكايات تصويرية ،
ونادرا ما اتصفت أوليات معانيه بالفموض • ولعل لينين وجورج
برنارد شو قد تعلموا منه قلدا من فنون الحدة والمنف • وسيقتصر كلامي
على جوانب من ميتافزيقا تولستوى بالمقدور الربط بينها على نحو آمن
وبين بويتيقا الرواية عند تولستوى •

ومما سبق ذكره بوسعنا أن نستخلص وجود رؤيا شاملة كامنة في
كل عمل فني متكامل • اذ تعرض حتى القصيدة الغنائية القصيرة في
صورة محددة فجاليين من الواقع أو الحقيقة : أولا - القصيدة ذاتها ،
ثانيا ما يكمن وراءها (فالغاية على سبيل المثال محددة بنطاقين من
الفضاء) أما في أكثرية الأمثلة فليس بمقدورنا التوثيق الكامل للاستمرارية
بين الأسطورة وتجسيمها الاستطائقي • فنحن نحسن أو نقرا بين السطور
(وكأننا نتصور القصيدة شاشة وليست عدسة ، كما يتوجب أن تكون)
أو نستنتج من باب الاحتمال مما نعرفه من سيرة الكاتب والجو الفكري
في عصره • بيد أنه كثيرا ما تخيب هذه التكهانات ظننا • فمثلا ربما أوحى
لنا فحولة فن شكسبير وثبات نظراته التنويرية ورحابته ، وما القاء من
ضوء على المبادئ الأساسية لأحوال الانسان ، ربما أوحى لنا بأنه قد
جاء بفلسفة محددة المعالم ، تجعله واحدا من أعظم الثقاة • فمن بين كل
ما طرح في الأدب من نقد للحياة تترك خواطر شكسبير انطبعا لدينا بأنها
الأكثر شمولا وقدرة على التنبؤ ، غير أننا اذا حاولنا جمع استبصارات

شكسبير في نسق فكرى ، وإذا سعينا لفصل البرنامج الميتافيزيقى عن الحركة الدائبة للمادة الدرامية ، فإننا سنهتدى الى كتيب من الأبيات الشهيرة التي لا تتصف بما هو أكثر من كمال التعبير . وسأقت عالمة خواطر شكسبير الرومانتيكيين الى جعله ماثلا لهاملت . وفي الوقت الحاضر ثمة ميل الى تصور دور الفوق فى مسرحية دقة بدقة ودور بروسبيرو فى العاصفة على أنهما يمثلان الفلسفة الشخصية للشاعر بعد بثها من خلال هاتين الشخصيتين ، وأنهما قدما الأساس البنىوى للحجة المؤازرة لعمله الفنى . وهكذا رأينا فيرجوسن يتخيل شكسبير متخفيا وراء قناع دوق فيينا « وأنها قد ألفت ضموءا من جملة جوانب على معتقداته الكبرى » (٨) ولكن كيف يمكننا القول بأن شكسبير لم يتقص أيضا دور دوق أنجيلو فى « دقة بدقة » ؟ ولاحظ جوته فى مبحث قصير كتب خلال صيف ١٨١٣ : « ان رجلا اتصف بفطرته بالتقوى مثل شكسبير توافرت له الحرية التى تساعد على عرض مشاعره الدينية فى صورة دينية ، دون اشارة الى أى دين بالذات » ولكن هذا الرأى أيضا لا يزيد عن كونه تخميناً ، وهناك غلباء يفتقدون أن مفتاح تفسير شكسبير للحياة ، ومعرفة العقائد التى آمن بها لا يرجع الى سعة أفقه الفكرى ، وإنما يرجع الى اعتناقه — سرا — للمذهب الكاثوليكي .

ومن ناحية أخرى ، هناك كتاب القرابة بين فلسفتهم الخاصة والأداء الأدبى واضحة ، وبالإستطاعة اثباتها بالرجوع الى النصوص الفعلية ، ومن بين هذا الغفر يمكن احتساب دانتي ووليم بليك وتولستوى . فيمقدورنا اذا استعنا برسائل تولستوى ومسوداته ويومياته تتبع اتجاهاته الفكرية ابتداء من مضامى من الوعى الى الصرح النهائى للمذهب . وأحيانا يتسنى لنا تتبعه بوضوح من خلال سياق الروايات . فلم يجر أى تحويل فى جميع المواضع فى عناصر التجربة حتى تتواءم هى وزوج العمل الفنى ، وفى رواية البعث ، بل وفى رواية الحزب والسلام طرحت النواحي الأخلاقية وبعض المتناثرات النظرية : التى بدت أشبه بجلاميد نيزكية فى المشهد التخيل ، وبعبارة أخرى ، فقد غزا المبحث العقيدة ، وفى المقابل فلاحظ فى أنا كاريننا التوافق كاملا ، فقد بسطت الأفكار التطهيرية من خلال ادراك الروح المأسوية ، الى حالة الهداية التى تحققت فى نهاية المطاف بدقة توافقت هى وحركة القص فى الرواية .

ويضم لاهوت تولستوى أربع أفكار رئيسية : ١ - الموت .
٢ - مملكة الله . ٣ - شخصية المسيح ٤ - لقاء الروائى بذاته وبربه

Measure for Measure : Francis Fergusson
(The Human Measure in Dramatic Literature)

(٨)

جل جلاله • وليس من الميسور دائما تحديد الحكم الأخير لتولستوى فى هذه الأمور • فلقد تملكت معتقداته نوعا بين ١٨٨٤ و ١٨٨٩ • وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه كان يكيف معانيه على أنحاء شتى بحيث تتناسب مع الإدراك الفكرى لمختلف جماهيره ، ومن هنا جاء شعور برديفف بأن لاهوت تولستوى كثيرا ما تواءم ومستوى البسطاء ، ولكن فى القاعدة الأساسية التى طرحها فى بعض كتبه (*) وفى المذكرات ، وبخاصة فى الحقة الواقعة بين ١٨٩٥ و ١٨٩٩ ، فإنه طرح ميتافيزيقا وطيدة راسخة • فلقد تضمنت عناصر تأثر بها ماكسيم جوركى مما دعاه إلى القول عن تولستوى : « بالتأكيد ان لديه بعض أفكار يخشى بأسها » •

وتماثل هو والمصور جويا والشاعر ولكنه • فقد كانت فكرة الموت تطارده ، واشتدت هذه المطاردة عنفا بمرور السنين ، ففى حالته ، والأمير بالمثل فى حالة الشاعر بيتس ، ارتفعت درجة حرارة الحياة ، واستفحلت أوصابها فى مرحلة الشيخوخة • واتسمت تجربة تولستوى فى الحياة الدنيوية والحياة الفكرية بمستوى فائق البطولة مما دفع كيانه برمته إلى التمرد فى مواجهة مفارقة الفناء • ولا ترجع مصادر قلقه فى المقام الأول إلى خوفه على جسمه (إذ كان جنديا وصيادا عظيم الجرأة) ولكنه عانى من الشعور باليأس من المسائل الذهبية ومن الظنون التى كانت تنتابه عن تعرض حياة البشر من خلال المرض أو العنف « أو افتراس الزمان للانطفاء الذى لا علاج له ، وللاختفاء شبيثا فشيثا فى الكفن الأسود » الذى حدثنا عنه إيفان البتس فى آخر لحظات توجعه •

وهناك تعارض على طول الخط بينه وبين دوستوفسكى ، الذى اعترف بأنه « سوف يظل مع المسيح حتى إذا أثبت أحد أن المسيح خارج عالم الحقيقة » ، بينما صرح تولستوى « بأنه يحب الحقيقة أكثر من حبه لى شىء آخر فى العالم » • وأرغمته دقته على الاعتراف بعدم وجود برهان قاطع لاثبات خلود الروح ولا استمرار أى شكل من أشكال الوعي • فعندما ماتت آنا كاريننا تحت عجلات القطار ، انتقل كيانه بلا رجعة إلى عالم الظلمات ، وتماثل تولستوى هو وليفن الذى كثيرا ما عكس صسورة الرواى ، فى شعوره بالانزعاج إلى حد كاد يقضى عليه من جراء احساسه بالعبث الظاهرى للوجود الانسانى • ففى يومياته راودته أحيانا فكرة الانتحار :

« لقد أقدم على هذه الفكرة قلة من أرباب القوة الفذة والحياة المتوافقة • فبعد أن فهموا حق النكتة التى تعرضوا لها ، وأدركوا أن موتهم

(*) مثل الاعترافات - اعتقاداتى - والعقيدة فى إيجاز - من الحياة - التعاليم المسيحية •

أفضل من بقائهم أحياء ، وأن الحل الأفضل هو عدم الاستمرار في الوجود ، فانهم تصرفوا تبعا لذلك ، وأنهم هذه النكتة الحقاء على الفور ، ما دامت السبل التي تساعدكم على تحقيق ذلك ميسورة : كوضع جبل حول العنق أو الفرق في المياه ، أو طعن القلب بخنجر ... »

وبزغت من خلال هذا الخاطر اليائس أسطورة ملطفة ، فبعد أن اكتشف تولستوى « أن الله هو الحياة » وأن معرفة الله ومعرفة الحياة يعنيان ذات الشيء ، فانه نزع الى انكار حقيقة الموت ، وكتب في مذكراته (ديسمبر ١٨٩٥) : « لم يولد الانسان قط ، ومن ثم فانه لن يموت أبدا وسيستمر كالنا » . وحتى عندما أبدى استعداداه للاعتراف بتجربة الموت ، وبإمكان تعريفها ، فانه رأى في هذه التجربة مظهرا لقدسية الحياة ، وكتب الى الكونتيسة تولستوى في مايو ١٨٩٨ واصفا نزعة قام بها في إحدى الغابات المزهرة في بواكير الصيف :

« لقد فكرت ، كما أفعل دوما في الموت . وبدا واضحا لي بأنه بعد الموت سيستمر كل شيء على أفضل حال ، كما هو الآن ، وإن كان ذلك سيتحقق على نحو آخر ، وأدركت لماذا شبه اليهود الجنة بالروضة » .

وفي الشهر التالي ، وما يتخلل هذه الفترة من بهاء ، ومستعينا بمفردات من عالم المسرح على غير عادته ، سجل تولستوى إحدى خواطره وأروعها :

« الموت معبر (بكسر الميم) من أحد أنواع الوعي الى نوع آخر ، ومن إحدى صور العالم لصورة أخرى ، وكأنك تنتقل من مشهد الى مشهد آخر . وفي لحظة العبور هذه ، يتضح جليا ، أو يشعر المرء على أقل تقدير بالواقع في أشد حالاته تركيزا وفاعلية » .

ولست أزعم أن هذا الاعتقاد بنكهته الشرقية المهدئة التي تحض على السكينة قد أزال تماما شعور تولستوى بالضيق ، ولكننا اذا نظرنا اليه ميتافزيقا سنرى أن انكار وجود الزمان والفجوة الغظيمة بين سرعة التحول والموت بمقدوره القاء ضوء على سر الخلق الشعري :

وأدرك تولستوى فيما يجرى في عالم الرواية تماثلا مع دور الاله . ففي البداية كانت « الكلمة » في حالة الاله والشاعر على السواء ، فلقد بعثت شخص « الحرب والسلام » و « آنا كاريننا » من وعي تولستوى ، وكانت هذه الشخصيات مسلحة اكمل تسليح بالحياة وحاملة في أحشائها بنور الخلود . نعم لقد ماتت آنا كاريننا في الرواية المسماة باسمها ، بيد أننا في كل مرة نقرا فيها الكتاب لراها تبعث ثانية ، وحتى بعد أن نفرغ من القراءة فإننا نشعر بها وهي تحيا حياة أخرى في ذاكرتنا .

ففى كل شخصية أدبية ، يوجد شيء ما من « عصفور النار » الذى لا يموت . ونحن من خلال حياة شخصه وبعدها ، وفى اندفاعها قدما ، نلمح وجود تولستوى وبدايات ولوجه الى عالم الأبدية ، ومن ثم فاذا شعرنا بالدهشة لما فى مبتكراته من حيوية ، ولعدم وجود نهاية شكلية لرواياته ، علينا أن نراعى أنه كان مصمما على التسيد على الموت . وبعد أن شجب أعماله الأدبية بفترة طويلة ، فانه استمر متمسكا بالاعتقاد الخفى بأن أعماله كانت تحديا للفناء ، واعترف فى مذكراته فى أكتوبر ١٩٠٩ بأنه « ربما رغب العودة لكتابة الأدب » واستمر حتى النهاية يضع مخططات للروايات والحكايات والدرامات ، وكأنها تعاويذ لاطالة العمر !

وبزغ تصور تولستوى لمملكة الله بطريقة مباشرة من محاولاته العنيدة لاصطياد الروح المنجذبة نحو الموت ، واستبقائها الى الأبد فى نطاق حدود العالم المموس . ورفض باصرار ما يقال من أن « المملكة » تقع فى مكان آخر ، وأنها تقترب منها اذا تسامينا على الحياة ذاتها . ويستند الكثير من الفكر الغربى على القسمة الافلاطونية الى عالم الظل ، أى عالم الحسيات الغانية وعالم المثل « الحق » التى لا تتغير والنور المطلق ، وانغرس فى نظرياتنا الفنية الاعتقاد بأن الفن يكشف لنا اعتمادا على المجاز والتشبيهات كقوله ان عالمنا لا يزيد عن صورة مجزأة من العالم الحق أو صورة فاسدة منه ، وبعد صعود دانتى الى عالم النور محاكاة يحتمل أن تكون أعظم ما احدثنا اليه من حيث التماسك والخدمة للعقل الغربى فى جملته ، يعنى الارتقاء من العابر الى الحقيقى عن طريق الفلسفة أو العلم ، أو الحالات الاشراقية المبالغية التى تنزود بها من الشعر والنعمة الالهية .

وتحتوى « الرواية » عند تولستوى على وعى مزدوج ، وان كان حدا المجازات الأساسية من هذا العالم . وعندما يوضع الجنان بجوار بعضها البعض ، فان هذا لن يكون على أساس تمثيل أحدهما لحياتنا الدنيوية ، وتمثيل الحد الآخر للعالم المتسامى الأكثر حقيقة ، الذى سنتعرف اليه فى الآخرة بعد الموت . ولكن المقصود بالحد الأول عند تولستوى هو الحياة الخيرة وبالحد الآخر الحياة المرذولة . وكلاهما هنا على الأرض فى تيار الزمان المادى ، ففن تولستوى معارض للافلاطونية ، ويمجد الطابع الحق الكامل للعالم ، ويكرر ولا يمل التكرار بأن مملكة الله يجب أن تشاد هنا والآن على هذه الأرض وفى هذه الحياة الحق الوحيدة التى تتوافق معنا . ويمكن وراء هذا الاقتناع برنامج المصلح العملى الذى صمم على انشاء اورشليم جديدة وأيضا برنامج أحد الأدياء المؤمنين - فى صمت - ممن تغذ بهم مخيلاتهم بلا توقف . ولم يكن الشاعر الذى أبدع الحرب والسلام

وَأَنَا كَارِينَا مُسْتَعِدًا لاعتبار هذه المبدعات بأكثر من « زيد أو رغاوى
تتلاعب بأطيايف نماذج الأشياء » .

ولم يشعر تولستوى بالملل أو الكلل من كثرة ترديد الدرس الذي
لا يؤمن بوجود عالم آخر ، ويرى وجوب اضطلاع الغائبين بإنشاء مملكة الله
على هذه الأرض ، ومائل بين صوت المسيح و « الوعي العقلاني برمته
لل بشرية » ، ورد موعظة الجبل الى خمس قواعد أساسية للسلوك :

« بالمقدور تحقيق تعاليم المسيح كما ذكرت فى الوصايا الخمس ،
وانشاء مملكة الله ، وتعنى مملكة الله على الأرض توفير السلام للجميع
البشر . ويخلص كل ما جاء فى تعاليم المسيح فى تحقيق مملكة الله ،
يعنى منح الانسان السلام » .

فما هو جوهر الرسالة الدينية للمسيح ، لقد علم البشر : « عنهم
ارتكاب الحماقات » . وانعكس كل ما نادى به تولستوى من تجريبية
وحشية ونفاد صبر أرستقراطى فى هذه الاجابة الفذة ، أما مسيح
« دوستوفسكى » فكان على عكس ذلك . انه يعلم الناس ارتكاب أبشع
الحماقات ، لأن ما يبدو حكمة فى نظر الله قد يبدو حماقة فى أعين العالم .

فليس لتولستوى أى تعامل مع « الكنيسة الميتة » التى تقبل الجرائم
والحماقات ، ولا مع انسانيات الحياة الأرضية توقفا للحصول على نصيبتها
من العدالة فى العالم الآخر . وبدت له « ثيوديقا » المثوبة والاعتقاد بأن
المعذبين والمعدمين سيجلسون على يمين « الأب » فى المملكة الأخرى غشما
وتدليسا وخرافة فظة ، قصد بها الحفاظ على النظام الاجتماعى القائم .
فلا بد من تحقيق العدالة « هنا » و « الآن » ، ونصت الترجمة التولستوية
للوصية الثانية على قيام القيامة الألفية على الأرض ، وفيها سينتبه البشر
الى ما عليه الأخلاقيات العقلانية . ألم يذكر فى الكتاب المقدس (انجيل
يوحنا) بأن رسالة الله هى حب البشر على الايمان بالحياة التى منحها
لهم ؟ ، وشعر تولستوى بتأثير قتامة نظراته بأن الله لن يمنحهم مملكة
أخرى . وما منحنا (بضم الميم) يجب أن يتحقق فيه أكبر قدر مستطاع
من السلامة والكمال .

ولأكد تولستوى أن عقيدته مستمدة من جذور راسخة فى الكتاب
المقدس . ولقد أساء العقوبون الأوائل قراءة الكتاب المقدس بتأثير انحرافهم
او غيباء عقولهم . وفى ١٨٥٩ قال بنجامين جويت فيما يتعلق بمشكلات
الشروح والتأويلات « بأن الحقيقة الكلية قادرة على شق طريقها بسهولة
وسط عوارض الزمان والمكان » . وآمن تولستوى بهذه الفكرة ، وبلغ
لها تأكيداً لها أقصى حد مستطاع :

« ان التفسير الشائع للآية ١٧ والآية ١٨ من انجيل متى (واللتين صدمتاني لما فيهما من غموض) قد اقنعني بعدم صحة الآيتين . وعندما أعدت قراءتهما ذهلت لما في معنيهما من بساطة ووضوح تكشف لي على حين غرة » .

ولم يستعج تولستوى ، وأتى بحلول دوجماتيكية : « وأكدت النصوص زعمي مما يجعل من رابع المستحيلات الارتياح فيما قلت » . ولم يكن هذا التجاهل البرم (مع كسر الراء) بالفواض الفيلولوجية والمذهبية في الكتاب المقدس مسلكا عارضا ، ولكنه يشير الى أوجه القاربة بين تولستوى وجميع الحركات المتطرفة (الراديكالية) والتي حطمت المعتقدات التقليدية وهاجمت الكنيسة الرسمية بين القرن الحادى عشر وأواخر القرن السادس عشر باسم عدالة القيامة الألفية وإنشاء مدينة لله على الأرض . ولقد اندلعت هذه الانتفاضات ، بل وحتى حركة الإصلاح الدينى ذاتها على الرغم من وضوح الكتاب المقدس ، وكونه فى متناول عقل العوام ، اذ لا يعترف « النور الداخلى » بالفاز المتفيعين فى تفسير النصوص .

وهدفت أساطير « العدالة » و « الدولة المثلى » خلال التاريخ الى غايتين . فاما سلمت بعدم معصومية الانسان بفطرته وبشبات مقاييس الاجحاف والبعث فى المسائل الانسانية والافتقار الضرورى لكمال كل آليات السلطة وبالأخطار المترتبة على محاولة انشاء يوتوبيا ثانية ، أو أكدت اتصاف الانسان بالكمال وقدرة العقل والارادة على التغلب على ما فى النظام الاجتماعى من تفاوت ، ووجوب انشاء مدينة الله الآن وعلى الأرض ورات فى التبرير الترانسندتالى لأساليب الله للبشر مجرد أساطير مأكرة قصد بها خنق الفرائز الثورية للمضطهدين . ومن بين أنصار المعسكر الأول أولئك المفكرون السياسيون والحكام الذين نصفهم بالتجريبيين أو الليبراليين وجميع من لا يثقون فى الحلول النهائية ، ومن يرون عدم انفصال الافتقار الى الكمال عن الواقع التاويعى . وباستطاعتنا احتساب من يميلون الى الاعتقاد بأن أى نظام حكم مثالى يفرض على الكثرة من قبل قلة من أرباب العقليات الهوائية والنزعات الانسانية الساخطة من أثر القائلون القتال للانروبيا (*) سيؤدى الى حالة قمينة من اساءة الحكم . ويتعارض مع هذا الاتجاه الشاك والمستسلم أنصار « جمهورية افلاطون » وأنصار العقيدة : الألفية (**) والرؤيون فى الملكية الخامسة وأتبساع أوجست كوت . فهم جميعا أعداء المجتمع المفتوح وغير الكامل . ان هؤلاء



تولستوی



Colstol's Excommunication

Einmal mit ihm! Sein Reus ist viel zu groß für unsre Kirche!

صورة كاريكاتورية من مكتبات دار مطبوعات بوشمان الألمانية تظهر على الخلف المرحى الذى يدعو له

كولستول

واللقب! عليه أنه من غير مستحسن! لا موضع لها لتسبب بالغ الضحالة!

النفر خاضعون لفكرة متسلطة تعمي الظن بالبشر ولا ترى غير حماقاته وشروبه ، وهم على استعداد لاقتلاع جذور القلاع العريقة للفساد وخوض بحار الدم - ان لزم الأمر (وهذه هي الصورة الدائمة للجماعات الوسيطة التي بالغت في تقييم المحرمات (*) حتى تظهر للوجود المدينة الجديدة للشمس ، حتى لو تحقق ذلك على حساب انكار الذات في صورة متعصبة .

• وبعد سر مملكة الله محوريا في هذا النزاع • فلو وجدت هذه المملكة بعد أن يتحقق الفناء ، وإذا أمنا بوجود حكم خلاصي آنذ ، فإننا قد نقبل القول بدوام الشر في هذا العالم ، وسيكون من المقبول الاعتراف بأن حياتنا الحاضرة لا تمثل الكمال والعدالة الشاملة أو انتصار القيم الأخلاقية • وعلى ضوء هذا الرأي ، يصبح الشر ذاته من المستلزمات الضرورية للحرية الانسانية ، ولكن اذا لم توجد « حياة أخرى » ، ولم تزد مملكة الله عن مجرد فانتازيا من صنع معاناة الانسبان • في هذه الحالة ، فإن علينا أن نبذل قصارى جهدنا لتطهير العالم من أوصابه وبناء « اورشليم » بأحجار أرضية • ويتطلب تحقيق ذلك قلب المجتمع القائم ، وبذلك تغدو القسوة والتصلب المتعصب قضائل زمنية في تبديل تحقيق المثل الثوري الأعلى • فقد يضطر التاريخ الى اجتياز هراجينون (**) ، أو التعرض لعشرات السنين من الرعب السياسي ، ولكن الدولة ستختفي في نهاية المطاف ويرجع الانسان مرة أخرى الى اللجنة الأولى •

انه حلم قديم ، حلم الرؤيون في العصر الوسيط والمعمدانيون وأبعد الناس تطرفا بين رجال اللاهوت البيورتان • وفي مظهره الحديث فانه قد لهم أتباع . سان سيمون وأتباع كايت والفرع الديني من الحركة الفوضوية • وعلى الرغم من أن أنصار الاعتقاد بالقيامة الآلفية كثيرا ما أعلنوا تمسكهم بالإنجيل ، وزعموا اتباعهم الرسالة الحقبة للمسيح ، الا أن الكنائس الراسخة قد وصفتهم بقمة الهرطقة • وهل يجوز القول بالحاجة لله لتخليص البشر وهواساتهم لو صبح أنهم قادرون على تحقيق العدالة الكاملة والسلام في حياتهم الفانية ؟ اليس فكرة الله ذاتها من مستلزمات معاناة الجسد وتوجعات الروح • ولقد حاول توماس مونستر (***) حكم مولهاوزن وجعلها صورة لمدينة الله أو

Taborites.

(★)

Armageddon (★★) موقع في فلسطين على الطريق بين مصر وسوريا وجرت فيه جملة معارك • و طبقا لما جاء في انجيل يوحنا ، فإنها لن تشهد بعد أن أعاد النبي سليمان بناء ما أية معارك • بعد انتصار الخير على الشر •

Thomas Muentzer (★) (١٤٣٠ - ١٥٢٥) مصلح بروتستانتي ألماني وزعيم

لا معداني •

مدينة الوحى ، وشجب لوتر التجربة اعتمادا على بصيرة بعيدة النظر
وصادقة • ووصف بنود الدستور الذى نادى به مونستر « بأنها تهدف
الى اقامة المساواة بين الناس ، وإقامة مملكة المسيح على هذه الأرض ،
أى مملكة مادية وهذا مستحيل » (٩) •

ان قلدا كبيرا من الصراع الذى يتعذر حسمه بين لاهوت تولستوى
ولاهوت دوستوفسكى ، أى بين الأمل فى البعث والنبوءة المأسوية التى
وردت فى رواية المسوس مضمرة فى هذا الحكم • اذ تركزت محاولة
تولستوى الرئيسية على جعل المملكة الروحية للمسيح مملكة على هذه
الأرض • وأعلن دوستوفسكى فى رواية المسوس وفى رواية الاخوة
كارامازوف « استحالة ذلك » ، بل وذكر أن هذه المحاولة قد انتهت بحالة
سياسية وحشية ، وبتدمير فكرة الله •

وفى عصرنا الحالى ، تفجر هذا الصراع مصحوبا بعنف رؤوى •
اذ يعد الرايخ الذى سيدوم ألف سنة الذى نادى به الحزب الاشتراكى
الوطنى ، وأيضا المجتمع البلاطيقى الذى سينتهى باختفاء دولة السوفيت
الشيوعية من الصور الأخروية ومن الأهداف الجديدة فى السعى القديم
لتحقيق القيامة الألفية • واكتسبت هذه الأخرويات طابعها الدنيوى من
كونها قد انبعثت من انكار وجود الله • غير أن الرؤيا الكامنة وراء
جميع الحركات المؤمنة بالقيامة الألفية واليوتوبية تنحصر فى احتمالين :
فاما أن يسعى الانسان مضطرا الى خلق الحياة الكريمة « هنا » على
الأرض ، أو يستسلم للمعاناة ويمضى فى سبيله على الأرض فى مرحلة
فوضوية متعسفة غالبا ما يتعذر فهمها بين قطبين من الظلمات • فيتوجب
ادراك مملكة الله كمملكة للانسان • وهذا هو شعار لاهوت اليوتوبيات
الشمولية • أما هل توفق فى قهر خصومها المنشقين أو المنقوصين فالظاهر
أنه لا مفر من توجيه هذا السؤال الى قرننا العليل ؟ والسبيل الآخر ل طرح
السؤال هو البحث عن قدم الصورة الأصح للطبيعة البشرية والبيان
الاعتماد على التنبؤ التاريخى : تولستوى أم دوستوفسكى ؟

وغنى عن القول ، ان تولستوى قد تخيل وجود مملكة لله على
الأرض ، وان صعب تصور ما جال بخاطره بخصوص هذه المملكة ، اذ كان
تعاقب الرسل الذى طالما أشار اليه مثيرا للحيرة :

« فلقد فكر وتحدث عن معنى الحياة باخلاص كل من الرسل
والمفكرين الآتى ذكرهم ابتداء من موسى واسحق وكونفوشيوس واليونانيين

Martin Luther : Ermanhung zum Frieden auf die zwölf (٩)

• (١٥٢٥) Artikel

الأوائل وبودا وسقراط ٠٠ حتى باسكال واسبينوزا وفيشته وفويرباخ
وجميع من لم يعرفهم أو يلحظهم أحد ممن لم يقبلوا أى تصاليم على
علائها » .

وابان المراحل الأبركر من أبحاثه الفلسفية ، اعتقد تولستوى يقينا
أن تصوره للحياة الكريمة كان جزءا لا يتجزأ من ايمانه المسيحى ، غير
أنه فيما بعد ازداد فكره تكتما ، ومرت لحظات بدا فيها وكأنه يخشى اتباع
تطلعه الحماسى للعدالة والاصلاح الاجتماعى ، وما سيتمخض منطقيا عن
ذلك ، ففى نهاية المطاف ، عندما أقدم تولستوى على كتابة العبارة الآتية :
« ان الرغبة فى تحقيق خير العالم هى المرادف لما نسميه الله ، فانه اقترب
اقترابا ملحوظا من الفيلسوف الألمانى المادى فويرباخ أكثر من اقترابه
من باسكال » . ولقد وصف لينين تولستوى بأنه « مرآة الثورة الروسية » .
وفى نوفمبر ١٩٠٥ ، بدا وكان تولستوى قد تبنى بعض نظريات
الماركسية عن الثورة الآتية ، واختفاء الدولة آخر الأمر ٠٠ ولكن فى جميع
هذه النقاط ، كانت أفكاره الممزقة وصفاء ذهنه تنساق الى التناقض وحتى
فى الوقت الذى دعا فيه بحدة فائقة لاصدار « نص قابلية البشر لبلوغ
الكمال » والى أساس اليوتوبيا الراديكالية ، فانه لمح الى احتمال حدوث
كارثة ، وهى نفس الفكرة التى تسلمت على هرتسن ودوستوفسكى ولاحظ
فى يومياته (أغسطس ١٨٩٩) :

« حتى اذا حدث ما تنبأ به ماركس ، فان كل ما سيحدث آنئذ هو
اقرار الحكم الاستبدادى . ففى الوقت العالى الميمن هو الرأسمالية .
ولكن حينذاك سينتقل الحكم الى المسئولين عن الجماهير العاملة » .

وعندما نتمعن فى الأكاداس المعقدة للأدلة ، فاننا ننتهى الى الانطباع
بأن تولستوى مثله فى ذلك مثل الكثيرين من المؤمنين بالقيامة الآلفية
والرؤيويين كانوا أوضح فى دعوتهم الى الحاجة الى الاصلاح واتباع المثل
العليا المستعصية — التى يتوجب النهوض بها — أكثر من وضوحهم فيما
يتعلق بطريقة تحقيق ذلك ، أو بالأطوار التى سيمر بها الاصلاح . وفى
الحالات التى بلغ فيها تحليله قمة الافحام ، بدا جليا أن « المثل الأعلى
هو الفوضى » أكثر من كونه الحكم الثيولوجى المناسب للزمان . غير أنه
كان مترددا فيما يتعلق بالنقطة الأساسية ولم يتزحزح رأيه فيها قيد أنملة ،
يعنى وجوب تنفيذ التعهد بالتزام ارادة المشيئة الالهية والعدالة فى هذا
العالم اعتمادا على العقل .

لقد ألححت على الجوانب السياسية من ميثاقنا تولستوى ، لأنها
قهمت فى صورة درامية جنود الاختلاف بين تولستوى ودوستوفسكى .

وعلاوة على ذلك ، فقد كانت أخرويات تولستوى وثيقة الارتباط بمنظور تولستوى الى الرواية وتقنياتها . فلقد استنكر ما يقال عن أن العمل الفني انعكاس لواقع مجاوز للواقع ، ورأى أن « المباراة » يجب أن تجري « هنا » و « الآن » في نطاق حدود التجربة العقلانية والتاريخية . ويصح هذا الحكم عن كل من تولستوى الفيلسوف وتولستوى الروائي ، فالأرض هي مملكتنا الوحيدة ، وربما تكون سجننا أحيانا ! وفي يومياته (فبراير ١٨٩٦) ذكر إحدى الحكايات المرعبة :

« إنك اذا ابتعدت عن الأحوال السائدة هنا وقتلت نفسك ، فإن الشيء نفسه سيواجهك مرة أخرى هناك ، ومن ثم فليس أمامك طريق آخر تسلكه ، وربما يكون من الخير تأريخ ما صادفه الانسان في هذه الحياة ، بعد انتحاره في حياة سابقة ، وكيف واجه نفس الاحتياجات التي اعترضت سبيله في الحياة الأخرى ، فأدرك أن عليه أن ينجزها » .

بيد أن تولستوى في فترات ابداعه الشعري ، لم ينفذ يديه عما يجري هنا ، ولعله كان يطرب للنواحي الحسية في العالم ، وتنوعها اللامتناهي . وصلابة الأشياء . ولقد قال برديف عن دوستويفسكى : « لم يوجد أحد أقل منه انشغالا بالعالم التجريبي » . اذ كان فنه مستغرقا تماما في الحقائق العميقة للكون الروحي » (٢) . أما فن تولستوى فكان على النقيض من ذلك ، اذ كان غارقا في حقائق المحسوسات ، فليس هناك نظير لمخيلته وشدة اهتمامها بأحوال الجسد أو شدة استحواذ ما سواه لورنس « بأحكام الدم » (*) . كان تولستوى يؤلف الرواية مثلما كان يصطاد الذئب ، أو يقطع شجرة البتولا بفأسه مستخدما كامل قوته ، مما جعل مبتكرات الروائيين الآخرين تبدو بالمقارنة مجرد أطياف .

وفي كشاكيل دوستويفسكى لرواية المسوس ، طرح شذرة من حوار احتوى على تهكم ملحوظ :

« ليونين : لسنا بعيدين عن ملكة الله »

نيخايف : نعم في شهر يونيو » .

وكان هذا الشهر هو الشهر الأخير بين شهور السنة عند تولستوى ، الذي مجد من خلال فنه ، ومن خلال أساطيره الدينية العالم وماضيه الذهبي وضيورته الثورية . ولم يكن يصدق أن من يقطنون هذا العالم هم مجرد أشباح لا جوهر لهم .

(٢) N. A. Bediaev . نفس المرجع .

وعلى الرغم من حماقات العالم ، وشروره ، إلا أنه يستجيب للعقل ،
الذى يفد الفيصل الأسمى للواقع . وسأل تولستوى أليمر مود (*) :
« كيف لا يعرف هؤلاء الأكارم أنه حتى في مواجهة الموت سيظل حاصل
جمع اثنين واثنين هو أربعة ؟ » . والأكارم المشار إليهم هم القساوسة
الأرثوذكس الذين حاولوا استعادة الروائي (تولستوى) إلى زمريتهم أو
حظيرتهم ، غير أن التحدى كان موجها ربا بطريقة أشد حسا إلى الميتافيزيقا
للاعتقالية التى طرحها دوستويفسكى ، فلقد تساهل الروائي فى رسائل
من العالم السفلى : « ما الذى أستطيع فعله بقوانين الطبيعة ؟ » أو بعلم
الحساب ، فبينما لا تتجاوب فى جميع الأوقات هذه القوانين والمعادلة
الحسابية التى تشير إلى أن حاصل جمع ٢ ، و ٢ هو ٤ ، مع ما أقبله ؟ »
إن هذا التضاد يحمل الكثير من المخاطر التى تمس نظرية المعرفة ، وتفسير
التاريخ وصورة الله ، بل أيضا تصور الرواية . وليس بمقدورنا فصل
آية قضية منها عن القضايا الأخرى . هنا ممكن مكانة ومجد الرواية عند
تولستوى ودوستويفسكى .

فلم تتوثق الصلة بين عبقرية مخيلة تولستوى وتأملاته الفلسفية
فى أى موضع آخر على نحو أفضل مما ظهر فى نظريته إلى شخصية عيسى
وسر الاله . فنحن نلمس هنا صميم حياته الخلاقة ، حيث لا يوجد أى
انقسام بين قدرات الكاتب ومعتقدات عالم اللاهوت ومسلك الرجل
« فالمسيح » و « الله » موجودان بوفرة فى الأدب الروسى ، وابتداء من
الأرواح الميتة لجوجول حتى البعث لتولستوى ، حدثتنا الرواية الروسية
عن حضارة انشغل أعظم عقولها وأجلهم بصيرة بالبحث الحماسى عن
« المخلص » ، وعاشوا فى حالة هلع من ظهور المسيح البجال ، هنا أيضا
يستطاع تحديد موقف تولستوى بكل دقة إذا باينسا بينسه وبينه
دوستويفسكى .

فلقد لاحظ دوستويفسكى فيما يصح اعتباره آخر ملحوظة كتبها
ما يأتى :

« إن يسوع لم ينزل من الصليب لمزوفه عن هداية البشر عن طريق
معجزة خارجية تفرض عليهم ، ولكنه فعل ذلك من خلال حرية الاعتقاد » .
ورأى تولستوى فى هذا الرفض وهذا القدر الأسمى من التحرر
سبب ما ألم بالعقل الإنسانى من فوضى وفقدان للبصيرة . إذ عقد المسيح
لاقصى حد مهمة القادريين على إنشاء مملكته الذين لم يتمكنوا من الموائمة
بين لغز التزامه للصمت ، وبين الصراط المستقيم للعقل . ولو أن المسيح
كشف عن نفسه فى مظهر مسياني قشيب ربما تعرضت آنئذ معتقدات
البشر للكبح ، ولكنها كانت ستتطهر من الشك وتتخلص من غواية

(*) أديب انجليزى اشتهر بترجمته لكتب أساطين الأدب الروسى .

الشیطان • وشبه تولستوى سياسة المسيح سياسة ملك يتجول بين الناس فى زى مهلهل حتى لا يعرفه أحد ويترك مملكته لكى تقع فى براثن الغوضى ، حتى يكسب قلائل من رعاياه القداسة باعتبارهم قد اتصفوا بقدر كاف من حدة البصيرة ساعدهم على التعرف عليه رغم تنكره • ويخبرنا ماكسيم جوركى :

« عندما كان تولستوى يتحدث عن المسيح ، كانت كلماته تتصف دوما بهزائها وخلوها من الحماسة وحرارة المشاعر ، ومن أية شرارة تدل على وجود نار حقيقية • وفى ظنى أنه اعتبر المسيح شخصية ساذجة جديرة بالشفقة • وعلى الرغم مما أظهره من حين لآخر من إعجاب به ، إلا أنه من الصعب القول بأنه كان يحبه » •

نعم لقد كان من المستبعد أن يحب تولستوى نبيا يصرح بأن مملكته ليست فى هذا العالم • اذ تمرد سلوكه الأرستقراطى وعشقه للحياة المادية والبطولة ضد رقة المسيح وشجاءه • ولقد أشار بعض مؤرخى الفن الى أنه فى عالم الفن فى فينسيا (باستثناء المصور تينتوريتو) بدت شخصية عيسى شاحبة وغير مقنعة ، ونسبوا ذلك الى روح فينسيا الدنيوية وحيويتها ومرحها والى رفض أبناء مثل هذه الحضارة الذين حولوا الماء الى مرمز الاعتقاد بأن خيرات الأرض مجرد نفاية ، أو أن العبيد سوف يتخلون الصلابة قبل حكامهم (الموجات) فى أية حياة أخرى ، وثمة مفاوضات مماثلة كان لها دور فعال عند تولستوى • ولقد ساقته الى اتباع معتقدات كان يخشاها بكل وضوح • فقد اعترف فى كتاب « عقيدتى » :

« من الفظيح أن أعترف بذلك ، وإن كنت أظن أنه لو لم توجد تعاليم المسيح وتعاليم الكنيسة التى انبثقت منها ، لما كان من المستبعد أن يصبح من يسمون أنفسهم بالمسيحيين الآن أقرب الى حقيقة المسيح – يعنى لفهم ما يعد خيرا فى الحياة – أكثر مما هم عليه الآن » •

وزيادة فى التبسيط ان هذا يعنى أنه اذا لم يوجد المسيح ، كان سيتيسر للبشر الأهتمام الى المبادئ التولستوية العقلانية للسلوك ، ومن ثم سيدركون مملكة الله • فلقد صعب المسيح المسائل الانسانية بدرجة فاقت كل حد بسبب غموضه وتواضعه واحجائه عن كشف نفسه فى صورة المكافح المجيد •

وبعد ذلك بسبع سنوات ، وردا على مرسوم الحرمان الكنسى الذى أصدره المجمع الكنسى أعلن تولستوى عقيدته العامة :

« أعتقد ان ارادة الله قد عبر عنها بوضوح وبطريقة مفهومة في تعاليم عيسى الانسان ، ويعد تصويره كاله وعبادته من علامات الزندقة » .

ومن المشكوك فيه أن يكون قد سلم بكل ذلك في خصوصيات أفكاره وفضلا عن ذلك ، فإن ما عناه تولستوى بعبارة « تعاليم عيسى الانسان » كان تفسيراً شخصياً الى أبعد حد للكتاب المقدس ، وكثيراً ما اتصف بالتعسف .

ومن بين الدرامات المسجلة للروح تعد صلة تولستوى بالله من بين أكثرها اقتناعاً وجلالاً . وعندما نتأملها فإنها تأسر البائنا بفضل ما فيها من تصور لعدم وجود أى انفصال بين الطرفين المتشابكين (الله وتولستوى) . ولعل هذا التصور يذكرنا بعدد من عظماء الفنانين . ولقد سمعت أن بعض عشاق الموسيقى قد شعروا بوجود مواجهة مشابهة بعد استماعهم الى آخر مبدعات بيتهوفن (لعل الكاتب يقصد الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة) . وهناك طائفة من التماثيل الصغيرة التي أبدعها الممثل الإيطالي ميكيلانجلو تلمح أيضاً الى المواجهات المهيبة بين الله وأقرب خلائقه اليه ، ان التماثيل المنحوتة في كنيسة المديتشي وتخليل شخصيات مثل هاملت وفالستاف ، وسماع أحد المصابين بالصمم للنغم الملائكي في القداس الحافل (طبعاً الذي أبدعه بيتهوفن) يعنى الاعتراف بلسان أحد الفنانين بطريقة يتعذر اختزالها : « أنيروا السبيل » ! انه يعنى حدوث اشتباك بين الفنان والملاك ، وأن العراك قد أسفر عن اصابة الفنان بعاهة أو استنفذ جانباً من حيويته . وثمة رمز للفن يصور يعقوب وهو يهرج ويترنح في مشيته بعد تشره وسقوطه على شاطئ « الجابوك » واصابته بجروح أسفرت عن حدوث تحول في شخصيته بعد تعرضه لمعركة رهيبية . ولعل هذا المثل يفسر لنا لماذا نرضى بأحكام القدر رغم شدتها ، ونعتقد أن الانسانية قد أصابت خيراً كبيراً من اصابة جون ميلتون بالعمى واصابة بيتهوفن بالصمم ، ومن الحجيح الأخير لتولستوى الى حيث لاقى حتفه ، وكم بمقدور الانسان أن يحقق من تسييد على الخليفة دون أن ييس باى اذى ؟ ولعل الاجابة قد ذكرها الشاعر ولكنه (*) :

لقد احتوت محاوراة تولستوى مع الله مثلما حدث في حالتي باسكال وكيركجورد على كل مقومات الدراما . اذ كانت هناك أزمات (نقاط تحول) ومصالحات ومبارحات (مناداة للمسرح) ومباغثات ، وكتب في مذكراته في ١٩ يناير ١٨٩٨ :

(*) مرثية Duino الاولى : Ein jeder Engel ist schrecklich .

« أغثنى يا الهى ! تعال واسكن فؤادى ، ولو أنك كامن فيه بالفعل ،
فانت أنا بالفعل ، وكل ما أفعله هو ادراكى لك ، اننى أكتب ذلك الآن
وأنا معكم بالرغبة » وإن كنت أعرف من أنا » .

ويا له من رجاء غريب !! اذ كان تولستوى يميل الى الاعتقاد بأن
معرفة الذات تؤدي على الفور الى معرفة الله . واقترحته شعور غريب
بتمجيد نفسه ومع هذا فثمة لمحات من الشك والتمرد تتكشف في هذا
الرجاء الذى يجمع بين الشعور باليأس والشعور بالزهو رغم اعترافه
« بأنه يعرف من أنا » . نعم لقد عجز تولستوى عن التسليم بفكرة عدم
وجود الله ، أو وجوده مستقلا عنه ، واستطاع ماكسيم جوركى اكتشافه
انشطار هذا الشعور ببصرة حادة تستاهل التقدير :

« فى يومياته التى أعطانى اياها لأقرأها أذهلنى هذا الشعار الغريب
الله هو رغبتي » .

وعندما أعدت له الكتاب سألته ما الذى يعنيه بهذه الكلمات ؟

فقال : « انها فكرة لم تكتمل » . وقال ذلك وهو يحلق فى الصفحة
ويشخص عينيه نصف انماسة : « لابد أننى أردت القول : ان الله رغبنى
فى أن أعرفه » . لا ! ليس كذلك . وبدأ فى الضحك ، ثم لف الكتاب
فى شكل أسطوانى ووضعه فى الجيب الكبير لقميصه . وفهمت من ذلك
أن علاقته بالله علاقة مثيرة للشك الى حد كبير . انها علاقة تذكرنى أحيانا
بالعلاقة بين ذببن وضعا فى عرين واحد » .

ولعل تولستوى ذاته قد تصور هذه العلاقة بالله فى بعض لحظات
الصدق التى مر بها ، فقد مثل هذه الصورة المتمردة الخفية ، ولقد أشار
الى الله المرة تلو الأخرى — كما حدث فى يومياته بتاريخ مايو ١٨٩٦ :
« هذا الاله المألوف داخل الانسان » فالظاهر أنه قبل أو سلم بوجود الله
شريطة أن تكون بينه وبين البشر هوية ، وساقته الى مفارقات شتى هذه
الفكرة التى نجمت بين الأنانية الشعاعية والتعالى (*) الروحى . اذ كان
تولستوى ملكا من أعلى رأسه الى أخمص قدمه . وكتب (١٨٩٦) متذكرا
تجربة حدثت فى صيف ١٨٩٦ :

« لقد شعرت بالله بوضوح لأول مرة ، وبأنه موجود ، وأنا موجود
بداخله ، وإن الشيء الوحيد الموجود هو أنا بداخله : بداخله مثل أى شيء
محصور فى شيء بلا حدود بداخله أيضا مثل الكيان المحدود الذى
يوجد فيه » .

ان هذا النوع من الفقرات هو ما يخطر ببال دارسى تولستوى عندما يربطون بين فكره وبين الحكمة الالهية (الثيوصوفيا) الشرقية والتاوية (نسبة الى المفكر الصينى تاو تسو) . ولكن من جهة أساسية ، فان العقل هو الذى كان مستحوذا على تولستوى ، وأيضاً الرغبة فى الفهم الواضح . اذ كان تأثره بفولتير ملحوظا للغاية مما حال دون قبوله أبداً طويلاً هذه الصور الحميمية الغامضة للوجود الالهى ، فإذا كان الله موجوداً ، فلا بد أن يكون « آخراً » مختلفاً عن الانسان . لقد حير لغز الحقيقة الالهية عقل تولستوى الفخور بنفسه المهوم بالبحث عن الحقيقة ، فبالقدور تقليص حجم « عيسى الانسان » بعد ما قاله رينان ودافيدشترأوس الى مقاس انسانى . أما الله فكان غريباً أكثر إثارة للشك ، ومن هنا فى أغلب الظن جاء مطلب تولستوى بتحقيق مملكته على الأرض . ولو أمكن تحقيق ذلك ، فلربما أغرى ذلك الله بمعاودة السير فى الهدى . وهناك سينتظره تولستوى فى كمين رغباته . وهكذا يجتمع اللذان فى نهاية الأمر فى نفس العرين .

ولكن بالرغم من الأحداث الثورية المثيرة ١٩٠٥ ، وما أحرزه غاندى من تقدم فى الهند . وقد تتبع تولستوى أخباره بانتباه وشغف ، فان مملكة الله لم تكن قريبة التحقق ، اذ بدا الله جل جلاله وكأنه انسحب أمام تطلعات تولستوى الحماسية ، وفى المرة التى ترك فيها تولستوى بيته لآخر مرة ، ظهر وجود احتجاج ماضى ضد الحياة التى لم يرض عنها ، وحجيج أكثر خفاء للروح المشاركة لدرجة الجنون سعيها وراء الألوهية المروعة ، ولكن هل كان تولستوى الصائد أم المصيد ؟ لقد تخيله جوركى يجمع بين الصفتين :

« واحد الحجاج الذين يمضون حياتهم بطولها حاملين عصا فى أيديهم ويدبون فى الأرض قاطعين آلاف الأميال من دير لآخر ومن ضريح أحد الأولياء الى ضريح آخر . ويتناهبهم شعور بأنهم أصبحو بلا مأوى يأويهم وبأنهم غرباء عن جميع البشر والأشياء ، فلا انتباه بينهم وبين العالم أو الاله ، وأذا أقاموا الصلاة وصلوا من أجله فبحكم العادة فقط ، وان كانوا فى قرارة أنفسهم يشعرون ببفضه (أستغفر الله) فما الذى دفعه الى التجول على غير هدى من أقصى الأرض الى أقصاها ؟

ان هذا التراجع بين الحب والكرهية ، وبين الايمان بالبحث والشك ، يصعب تحديد حقيقة نظرة تولستوى الى الله تحديداً قاطعاً ، فبالاستطاعة اذا رجعنا الى تصوره للمسيح والانسان وخواطره عن محصورية الله فى الانسان وبالرجوع الى برنامج المؤمن بالقيامة الالقية ، الربط بينه وبين المذاهب المهرطقة الكبرى فى تاريخ الكنيسة الباكورة والوسيلة .

ولكن الصعوبة الحقة ترجع الى ما هو أعمق من ذلك بكثير . وهي صعوبة لم يظهر أكثر من معقبن قلائل استعدادهم لفحصها جدياً . اذ اتسمت البنود الأساسية في ديانة تولستوى بميوعتها لدرجة خطيرة ، « بعد أن عمد تولستوى الى احلال كلمة الخير مكان كلمة الله ، واحل عبارة الحب الأخوى بين البشر محل الخير . والواقع أن أية عقيدة من هذا القبيل لا يستبعد أن توصف بالالحاد أو اللاايمان الشامل » (٣) .

وهذا القول صحيح ، ولا يمكن انكاره . اذ تعد التصورات التعريفية قابلة للحلول كل منها مكان الأخرى ، ومن ثم فاننا اذا سائرنا التدرج في هذا التصور ، فاننا سننتهي الى لاهوت يغير اله ، أو بالأحرى فاننا سنهتدي الى أنثروبولوجيا للعظمة الفانية التي خلق فيها البشر الله على شاكلتهم . انه بمثابة اسقاط لطبيعتهم في أقصى حالاته ، فاحيانا يبدو في صورة « حارس شرقي » ، ويتخذ في أحيان أخرى صورة العدو الذي يشع مكرًا وغدراً . ان رؤية الله على هذا النحو ، ودراما المواجهة بين الله والانسان المترتبة على هذه الرؤية لا يصح تسميتها بالمسيحية أو الالحاد . انها وثنية .

ولست أزعم أن هذا اللاهوت المتركز على الانسان قد هيمن على ميتافيزيقا تولستوى برمتها . اذ اتخذ تصور تولستوى لله في عهود كثيرة - بلا ريب - تصورا أقرب الى ما جاء في العقيدة المسيحية الراسخة . ولكن عقل تولستوى المركب والذي لا يتوقف عن التحول والتبدل قد احتوى على عناصر شديدة الفاعلية مما كان دوستوفيسكي سيسمي « فكرة الانسان الاله » . وقد سبق أن سيطرت فكرة مماثلة على عالم هوميروس ، اذ كان البشر والآلهة يلتقون أمام أبواب طروادة ، ويتبادلون الرأي ويتعاملون معاملة البند للبند . وبعبارة أخرى ، كان الآلهة بشرا في صورة مضخمة في نواحي الشجاعة والقوة الوحشية والشهوانية والقدرة على التحايل والمخاطلة . ويتدرج البشر في صفاتهم ، وإذا تجاوزت شجاعتهم الوصف اقتربوا من الآلهة ، وساعد هذا الافتقار الى أي اختلاف أساسي في ناحية الكيف بين « الانساني » و « الالهي » على ظهور بعض الأساطير النمطية كانهادر الآلهة من نساء فانيات وتاليه الأبطال ، ومصارعة هرقل للموت وتمرد بروميثيوس وأجاكس والحوار بين الموسيقى والسديم المادي في أسطورة أورفيوس . ولكن فوق كل شيء فقد كان لنسبة الانسانية للآلهة دلالة على أن الركيزة المتحركة في تجربة الانسان كامنة في العالم

(٣) Tolstol und Nietzsche : Lion Shestov (ترجمه الى الانجليزية

N. Strasser كولونيا ١٩٧٢) .

الطبيعي ، فبالرغم من أن الآلهة تقطن جبل أوليمبوس ، إلا أن هذا الجبل رغم ارتفاعه معرض لهجمات المردة والشياطين ! ، كما تسمع أصوات الآلهة وهي تهتمهم من خلال الأشجار الأرضية والحياة الدنيوية . هذه هي بعض أعراف المعتقدات التي تخطر ببالنا عندما نتحدث عن الكونيات الوثنية .

وإذا ترجمنا مثل هذه الكونيات إلى مصطلحات أكثر التزاما بالحدز وأكثر احتمالا للخلاف ، فإننا سنصادفها مضمرة أيضا في فن تولستوى ، فعندما لم يتخيل تولستوى الله كمكافئ مجازي لليوتوبيا الاجتماعية والعقلانية ، فإنه رآه كيانا أقرب تماثلا منه هو بالذات ، ولعل هذه الناحية تمثل في نظري اللفز الرئيسي في فلسفته ، وكان أخشى ما يخشاه هو استقرار هذا التصور في خلده ، ولقد لمس الأديب الروسي تشيخوف في رسالة بعث بها إلى الكاتب الدرامي ورئيس التحرير سوفورين بدقة بالغة الخاصية الوثنية لجلال تولستوى : « آه من تولستوى ، هذا التولستوى ! إنه في الوقت الحاضر ليس من البشر ، ولكنه سوبرمان وجوبيتر » . ولقد تصور تولستوى الله والإنسان كصانين أو متنافسين يمكن عقد مقارنة بينهما . ومهما كان ارتكازها على ما اتصفت به روحه من جلال ، إلا أن هذه التمثيلات الحقّة للهوميوية لم تكن منفصلة عن عبقريته ككاتب روائي .

لقد ركزت حتى الآن على عبقريته وعلى مداها الحسي وتأثيرها ورحابة فكرها وخصوبة مبتكراتها وطابعها الإنساني . بيد أننا إذا اعترفنا بأثر ميثولوجية الفنان المباشرة في تحقيق فضائل فنه وتقنيات منجزاته ، فإن علينا ألا ننسى أنها كانت متضمنة أيضا في الجوانب التي تعرض فيها للاخفاق والنقص ، فحيثما لاحظنا نقصا متكررا ، أو من العلامات المميزة له ، وترددا في تناول أو عدم كفاية التحقق ، فإننا كنا نلاحظ اخفاقا مناهرا في الميثافيزيقا ، ولا عجب إذا قال النقاد المعاصرون عن الشعراء الرومانتيكيين إن تقنيات شاعريتهم وابتعادهم عن العلة في استعمال اللفظ قد كشف ما اتسمت به المقومات الفلسفية للعصر الرومانتيكي من تفكك وتهويم .

وكشفت روايات تولستوى عندما تصدت لبعض الفقرات السردية وصيغ حركة الأحداث أوجه نقص لا يمكن الخطأ في ملاحظتها ، وأيضاً نقصاً في المقدرة ، فهناك نطاقات يمكن تحديدها اعتراها الغموض وتعرثر فيها العرض . وفي كل مثل من هذه الأمثلة ، اتضح لنا أن علته هي تناول النص لقيم أو أنماط كانت فلسفة تولستوى تشعر بحوها بالمداء ،

أو لم تعطها ما تستحقه من عناية • ومن المهم أن نذكر أن هذه الحالات هي التي تفوق فيها دوستوفسكى •



سأبحث ثلاث فقرات من كتاب الحرب والسلام • الفقرة الأولى هي الصورة الشهيرة للأمير أندرو فور أصابته في معركة أوسترليتس :

« ماذا حدث ؟ هل سقطت ؟ لقد تراخت قدامى •• هذا ما مر بخاطرهم ، ثم سقط على ظهره ، وفتح عينيه آملا رؤية كيف سينتهي القتال بين الفرنسيين ورجال المدفعية ، وهل وقع المدفع بين يدي الأعداء ، أم أمكن انقاذه ، ولكنه لم ير شيئا • فلم يكن فوقه أى شيء خلاف السماء - السماء السامقة ، التي كانت مشوبة ببعض السحب ، ولكنها كانت سامقة الى حد يستعصى على القياس ، وتخرقها سحب رمادية اللون تنزلق في تودة » وفكر الأمير أندرو : « يا للهول والسكينة والجلال • فلم يعد أى شيء كما كان مثلما رأيته عندما جريت •••• » لم يعد على حاله عندما جرينا ، ونحن نصيح ونقاتل •• لم يعد مثلما كان عندما تقاتل رجال المدفعية والفرنسيون وسط مشاعر الذعر والغضب ، ولا يبقى أى طرف غير إبادة الطرف الآخر • نعم كم اختلف منظر هذه السحب وهي تنزلق عبر السماء السامقة اللامتناهية ! فكيف لم أر من قبل هذه السماء السامقة ؟ وكم أنا سعيد لأننى اكتشفت ذلك أخيرا ! • نعم ان كل شيء تافه ، وكل شيء تافه ، وكل شيء زائف ماعدا هذه السماء التي لا نهاية لها • فلا شيء هناك • لا شيء غيرها • ولكن حتى هي ، فانها غير موجودة ، ولا شيء هناك سوى السكينة والهلبوء • والحمد لله •••• »

وفي الفقرة الثانية (الفصل الثانى والعشرون - الكتاب الثامن) يروى تولستوى مشاعر بيير وهو يقفل راجعا الى داره فى زلاجه ، بعد أن أكده لئناشاشا جدارتها بالمحبة ، وأن الحياة كلها ستكون ملك يديها :

« لقد كان الجو صافيا ومشمسا بالجليد • فوق الشوارع القذرة السيئة ، وفوق الأسقف السوداء تمتد السماء الداكنة الممتلئة بالنجوم • ولم يتوقف بيير عن الشعور بما فى الدينيويات من قساة واذلال ، الا بعد أن نظر الى السماء ، وقارنها بالقمم الشاهقة التي سميت اليها روحه • وعند مدخل آربات ، لاحظ أمام عينيه الرحابة الهائلة للسماء الداكنة الحافلة بالنجوم ، وبريق المذنب الهائل اللامع الذي رآه ١٨١٤ فى وضع يكاد يتوسط السماء فوق شوارع برخيسنتكا محاطا بالنجوم ، وعاكسا

نوره عليها ، ولكن كان بالاستطاعة التفرقة بينه وبين جميع النجوم لاقترابه من الأرض ونساعة نوره وطول ذيله المخلق عاليا .. انه المذنب الذى قيل عنه انه ينمى بكل ما سيحل بالعالم من كرب ، بل وينهايته ، بيد أن هذا المذنب بذيله المنير لم يثر أى شعور بالهلع عند بير . وعلى العكس فقد أمدق فيه شاعرا بالاعتباط ، وعيناه مبلبلتان بالدموع ، فقد تخيل كيف اخترق هذا المذنب البراق بمساره الذى بلغت سرعته حدا لا يمكن تصوره الفضاء الشاسع ، ثم بدا فجأة وكأنه تحول الى سهم يخترق الأرض ، وبقي ثابتا فى بقعة محددة ، محتفظا بانتصاب ذيله واشعاعه البراق وسط ما لا حصر له من النجوم اللامعة ، وتصور بير أن هذا المذنب يتجاوز على أكمل وجه وما كان يدور بخلفه وروحه الناعمة السامقة ، التى تفتحت الآن لاستقبال حياة جديدة » .

وأخيرا فأننى ميل للاستشهاد بفقرة قصيرة عن علاقة أسر بير وقد وردت فى الكتاب الثالث عشر :

« لقد هدأت الأصوات التى كانت تتردد فى المعسكر الفسيح ، الذى لا أول له ولا آخر ، وخفت صوت قرعة المنيران المشعلة فى المعسكر وأصوات الحشود الغفيرة من البشر ، وانطفأ الوهج المنبعث من هذه النيران ، حتى خمدت ، وارتفع فى كبد السماء القمر بكامل بهائه ، وأصبحنا قادرين على رؤية الغابات والحقول البعيدة عن المعسكر ، وكنا قبل ذلك عاجزين عن رؤيتها . وعندما ابتعدنا أكثر من ذلك شاهدنا وراء الغابات والحقول الوهج المذهذب بلا حدود يبهنا فى ذاته ، وأمدق بير فى السماء والنجوم البراقة فى أعماقها القصية : هذا هو أنا ، وكل ما فى أعماقى ، انها تمثلنى تماما ! » . وهذا ما مر فى خاطر بير . ولقد احتجزوا جميع هذه الأشياء وأودعوها خيمة أرضها مغطاة بالألواح الخشبية ، وأبسم ورقد بجوار رفاقه » .

تصور هذه الفقرات الثلاث ما يجرى فى الرواية ، على نحو مماثل لما يحدث فى الرواية الأوربية ، ويسمى بالشكل التقنى أو التنفيذى ، والذى يتخذ كفاية قصوى له استحضار أحد أمثلة الشعور بكونه الطبيعية (٤) للكاتب والقارئ . وفى هذه الأمثلة الثلاثة ، اتخذ الشكل التقنى صورة قوس كبير متحرك حركة متصاعدة الى الخارج من مركز واع « عين الشخصية التى يرى المشهد من خلالها » ثم انتهت الحركة بالرجوع

(٤) The Loose and Baggy Monsters : R. P. Blackmur (٤)
The Lion and the Honeycomb of Henry James. (١٩٥٥)

الى الأرض ، وهي حركة لها دلالة رمزية لأنها تعبر عن قيم المحبوبة الروائية والأحداث الفعلية المراثية ، وإن كان لها مفهوم مجازى أيضا للتعريف بحركة الروح ، فثمة إيمانان تعكس كل منهما الأخرى : الرؤيا الصاعدة للعين ، والتجميع النازل للوعي الانساني ، وبذلك رسمت الفقرات الثلاث شكلا مقلدا يعاود الرجوع الى نقطة البداية ، وإن كانت هذه النقطة قد ازدادت اتساعا . فلقد عادت العين الى الداخل ، لكي تكتشف استيعاب الروح للفضاءات الخارجية .

وتمفصلت الأحداث الثلاثة حول الانفصال بين الأرض والسماء فامتدت السماء الروحية فوق الأمير الملقى على الأرض ، وترأت له في صورة قاتمة مليئة بالنجوم ، وملأت عينيه عندما أمال رأسه في اتجاه مقابل لياقته المغطاة بالفراء . وبدا القمر معلقا في هذه السماء ، واجتنب نظره الى أعماق بعيدة . إن عالم تولستوى عالم ذو طابع بطلمي على نحو عجيب . فالأجرام السماوية تحيط بالأرض ، وتعكس مشاعر البشر ومصائرهم . ولا تختلف الصورة عن صورة الكون كما بدا للعصور الوسطى ، بنجومه التي كانت تنبئ البشر بما سيحل بهم ، وباسقاطاته الرمزية . فما أشبه المذنب بسهم يخترق الأرض ! . وهناك تشديده على جعل الأرض مركز الكون ، والقمر معلق فوقها كاله مصباح ، بل وحتى النجوم البعيدة فقد بدت كأنها انعكاس لنيران المسكر . ويتخذ الانسان موضعا مركزيا على الأرض ، وبذلك تكون الرؤيا كلها متصورة من منظور انساني . ويوحى المذنب المحتفظ بقوة بانتصاب ذيله بمنظر الحصان عندما يري من منظور أرضي .

وبعد أن خلقت « التيما » في السماء الشاحقة الارتفاع وفي الليل برحابتها الهائلة وذبذباته القصية ، هبطت الى الأرض ، وكان الانسان قد ألقى بشبাকে لمسافة بعيدة ثم جذبها ناحيته . وتداعى مشبهه السماء الروحية في خاطر الأمير أندرو الجريح ، واقتربت حالته الفزيائية شيئا بحالة من دفن وانحبس داخل القبر . ويصح نفس التفسير عن التل الثالث الخاص « بالخيمة أو السقيفة المغطاة أرضيتها بالألواح » فهي تدل على ما هو أكثر من الكوخ الذي أوى اليه بيبير بعد أسره . ولعلها تذكرنا بالكفن ، وتدمع هذا التشبيه - ضمنا - بإيالة بيبير ورقاده بجوار رفاقه . وما ذكر عن الانكماش في الفقرة الثانية أخصب في معناه وأكثر لا مباشرة . فلقد نقلنا في عجلة من المذنب الى روح بيبير الصاعدة وازدياد شفافيته . واكتسابها حياة جديدة ، بحيث يصح تشبيهها بنبات مزهر تمتد جنوره في الأرض . إن جميع التنبؤات المضمرة بين حركة الأجرام السماوية والنمو وارتباطه بالأرض ، والتباين بين تلاعب الظواهر الطبيعية الذي

لا يمكن التحكم فيه والدورات التي تتخذ طابعا انسانيا للزراعة ، وثيقة الاتصال ، ففي الكون الاكبر (الماكروكوزم) ذيل المذنب يتصاعده لاعلى . وفي الكون الاصغر (الميكروكوزم) الروح هي التي تتصاعده . وبعد ذلك ، ومن خلال ما يجري من تحول للقيم ، فاننا نساق الى ادراك عظمة كون الروح .

لقد نقلت الظاهرة الطبيعية عقل المشاهد في كل مثل من الأمثلة الآتية نحو شكل ما من أشكال الرؤى ، أو الكشف عن المجهول . فالسحاب والسحب الرمادية المنزلة فوق أوسترلنيس تعرف الأمير أندرو أن كل شيء زائل ، وتصرخ أحاسيسه المتبلدة بصوت يذكره بالأحداث التي تتردد في القديس . لقد أنقذ الليل وجلاله بير من تفاهات المجتمع الديني وشروبه . وارتفعت روحه بالفعل وليس مجازا الى سماق ايمانه ببراة ناتاشا . ويشتمل موتيف المذنب على شيء ما من السخرية فهو ينبيء بما سينتاب روسيا من « شتى أنواع البلاء » . ومع هذا فعلى الرغم من عدم قدرة بير على معرفة ماهية هذا البلاء ، الا أنه سيثبت أنه يحمل في طياته خلاصه . فلقد أبلغ ناتاشا أنها اذا استطاعا الحصول على حريتهما ، فانه سيصترف بحبه لها ، وعندما اختفى المذنب في كبد السماء ، وغمر الدخان جو موسكو ، قدر لبير ادراك نوازه . وهكذا يكون المذنب قد اتصف بتناقض ايماءاته ، ويكون بير قد أصاب في تنبؤه ، وأخطأ في تفسيره معا . وفي الفقرة الأخيرة ، يشر المشهد المتراعى الأطراف للغابات والحقول وبمضي الأفاق ، بما بين الأشياء والأحداث من تشابك ، وتشع من شخصية الأسير الى الخارج اشعاعات على شكل حلقات من الوعي ، ثم تخمد قواه على الفور كأنه في جلسة تنويم مغناطيسي من أثر سحر البعد الشاسع . ومثلما حدث لكيتس (*) يشعر وكأن روحه قد قفزت خارج جسمه متجهة الى التحلل . لقد جذبت الشبكة الصياد ورامها . ولكن استبصارا يتوهج في أعقاب ذلك : « ان كل ما هو كائن يمكن داخله » . وفي هذا توكيده لأن الواقع الخارجي يتسولد عن الوعي بالذات .

وتمثل النقلة الى الحركة الخارجية والتهديد بالتحلل حالة التفرد (**) الممثلة للدوة الرومانتكية ، والتي هزأ منها اللورد بايرون في دون جوان :

ياله من كشف جليل الشأن

.. أن ترى الكون كأنه صورة لك .

ولكن كل هذا من صنع خوطرنا

ومن صنع أنفسنا ...

ومع هذا ففي فن تولستوى ، كان لهذا « الكشف » آثاره الاجتماعية والأخلاقية . فلقد كشف هدوء السماء بعد انقشاع الغيوم ، والصفاء المنعش لليل ، والانبساط الرائع للحقول والغابات ، عن خسة الدنيويات وابتعادها عن الواقع . فقد كشفت عن قسوة الحرب وغباؤها ، وعن التفاهة الجوفاء للأعراف الاجتماعية التي أشعلت نار الأسى في قواد ناتاشا . نعم لقد أفصحت هذه الكشف على نحو درامى مستحدث عن معنيين عريقين في الأخلاق : أولا - ليس بمقدور أى إنسان أن يكون أسير لانسان آخر ، وتستمر الغابات في هفيفها ودميعتها حتى بعد أن يوارى الغزاة التراب . وخص تولستوى أحوال المناخ والاطرار الطبيعي بمهتين : أولا كانعكاس للسلوك البشرى . وثانيا : كتعقيب على ذلك مثلما رأينا فى مشاهد السكنينة الباستورالية التى أحاط بها المصورون الفلمنكيون لوحاتهم التى صورت العنف والأوجاع القاتلة .

يبد أننا فى كل ققرة من الفقرات الثلاث التى مثلت عبقرية تولستوى ومعتقداته الأساسية ، نلمس اغساسيا بالقصور . ولقد كتب لامب تعقيبا شهيرا على الميثية الجنائزية لرواية وبستر (*) :

« لم أر قط شيئا مماثلا لهذه الميثية ، باستثناء الأنشودة القصيرة التى تذكر فرديناند بواله الفريق فى مسرحية العاضفة لشكسبير . وكما تنسب صفة المائى للماء ، كذلك نحن ننسب الأرض الى الأرض . فكلاهما يدل على شدة المشاعر التى تبعو وكانها تخضب العناصر التى تتأطفتها » .

« فالهرب والسلام » وأنا كاريننا تمثلان الأرض ، ومن ثم فإنهما « رويتان » أرضيتان » . وهذا هو سر تفوقهما وقصورهما معا . إذ يمثل التصاق تولستوى الشديد بالأرض وبالواقع المادى ، وصلابة مطالبته بالمدركات والتصورات الواضحة واليقين التجريبي قوة أسطورية واستاطيقية تجمع بينهما . فثمة برودة وتسطيع فى أخلاقيات تولستوى كشفا عن نفسيهما فى عرضه لمزاعم المثل الأعلى على أنها كلمة نهائية لا تقبل المساومة . ولعل هذا هو السبب الذى دفع جورج برنارد شو أن



تولستوی



Colstoi's Excommunication

Sinnane mit ihm! Sein Treue ist viel zu groß für unsere Kirche!

صورة كاريكاتورية من مقتنيات دار محفوظات بوشمان الأثرية تظهر على الجانب اليسرى الذي يدعو له

كولستوي

الزليخا مطرود أنه من كولستوي! لا موضع لها لتطيق بالغ الضعفاء.

الاعتراف لتولستوى بالنبوة . فلقد اتصف الاثنان بقوة العضلات وازدراء الاندهال الذى يوحى بالنقص فى الوضوح والخيال ، ولاحظ جورج أورويل ميل تولستوى الى « التمر الروحي » .

وفى الأمثلة الثلاثة المشار إليها آنفا ، احتدينا الى نقطة تمتر فيه التناغم وفقد السرد شيئا ما من إيقاعه ودقته . ويحدث ذلك عندما ننتقل من تصوير الأفعال الى المناجاة الفردية ، وعندما تشمر كل مرة بصعدة من جراح عدم كفاية هذه المناجاة ، واتخاذها طابع الجدل ، وجنوحها نحو ترديد نغمة محايدة ، وكان صوتا ثانيا أقم نفسه فى هذه المناجاة . واتسم العرض الذى صور حالة النحول التى انتابت وعى الأمير أندرو يروعه عندما حاول لم شتات فكره بسدد شعوره بالارتياح والبعد عن اليقين . وفجأة رأينا السرد يتعثر ويتحول الى بعض المآثرات الأخلاقية والفلسفية : « بلى ! كل شيء فارغ ، وكل شيء زائف ماعدا هذه السماء الممتدة الأطراف . فلا شيء هناك . لا شيء سوى هذه السماء » . ويتصف تغير بؤرة التركيز بأهميته ، ويدل على عجز تولستوى عن نقل صور الفوضى الحقة وتوجيه أسلوبه لتصوير التهويمات الفكرية . إذ كانت عبقرية تولستوى أدبية فى روحها الى أقصى حد . ومما يذكر فى هذا السبيل ، أنه وضع سبؤالا فى هامش نسخة كتاب عن هاملت بهد إرشادات المسرح التى تذكر « هنا يدخل الشبح » . ومن القرائن المؤيدة لذلك أيضا نقده « للملك لير » ، وطريقة إبلاغه عن اغناء الأمير أندرو . وعندما كان يتناول حادثا أو حالة من حالات العقل يتعثر تقديمها فى أسلوب واضح ، فانه كان ينجح الى التهذب منها أو الالتجاء الى التجريد .

وأثارت مشاهدته للمذنب ، والانطباع المباشر المترتب على لقائه بناتاشا استجابة معقدة فى عقل بيير وروياه للأشياء ، وترك اعترافه بالحب الذى أقدم عليه بدافع اتصف بالكرم ، ويحمل فى ذات الوقت نذيرا بما سيحدث تأثيرا على مشاعر بيير . غير أن تولستوى لم يلق الا القليل من الضوء على هذه التحولات ، واكتفى بالقول المسطح (التافه) بأن روح يطله قد بدأت تفتح الآن للدلالة على بدء حياة جديدة . عليك أن تتصور مثلا كيف كان دانتي أو بروسست سيصور هذه الدراما الباطنية . إذ كان تولستوى قادرا على الإيحاء بالعمليات الذهنية على خير وجه قبل أن يخف تعقدها وتتحول الى وعى . ويكفى أن نذكر فى هذا المقام المثل الشهير لنفوس آنا كاريننا المفاجئ من منظر أذننى زوجها . ولكنه فى حالات كثيرة ، كان يعبر عن الحقائق السيكلوجية باستعمال عبارات بلاغية خارجية ، أو يلجأ الى بحث مجموعة من الأفكار فى عقول شخصوصه مما يترك لدينا الانطباع باتجاهه بلا مناسبة الى اللهجة التعليمية . وأخفق التعميم الأخلاقى

المنزع الذي تكشف في العبارة التي شبه فيها الروح بنبات مزهر في التعبير على نحو متجاوب مع رقة الحدث وتمقيداته . وبذلك أدى هزال الميتافيزيقا الى اجذاب التقنية .

وإذا عرفنا نظرة تولستوى الى نظرية المعرفة ومشكلة الإدراك الحسى ، فسيكون بمقدورنا تمثيل الأصل الذي يترتب اليه قول بيير : « وكل هذا هو أنا ، وكل هذا بداخلي ، وكل هذا أنا » . بيد أنه في السياق السردى (الذى يفيد وحده ذا دور حاسم) بدا لنا قول بيير دالا على الجسم المفحم وأيضاً على التسطيع . ففي اعتقادنا ، ان أى اندفاع انفعالى يتعين أن يبلغ أوجه في لحظة شديدة التقيد ، ويتم التعبير عنه بكلمات مشحونة بقدر أكبر من الروح الفردية للتكلم . وينطبق هذا الرأى على طريقة تناول علاقة بيير ببلاتون كاراتيف برمتها .

« فيما يتعلق ببيير فقد استمر مثلما بدا في تلك الليلة الأولى ، انساناً لا يسبر غوره ، دمثاً ، ويمثل صورة مشخصة أبدية لروح البساطة والصدق » .

ويكشف ضعف التعبير هنا عن بعض الابهادات . اذ تمثل شخصية بلاتون وتأثيره على بيير طابع بعض شخوص دوستويفسكى . وتقع مثل هذه الحالات خارج دائرة اختصاص تولستوى ، ومن هنا جاءت سلسلة الأوصاف المجردة وفكرة التشخص . اذ بدا لتولستوى كل ما لا ينتمى للأرض وما يقع خارج نطاق المألوف كالعقل الباطن أو أسرار الروح مسائل غير حقيقية أو هدامة . وعندما فرضت مثل هذه الأشياء نفسها على فنه ، جنح تولستوى الى تحييدها بالتعبير عنها باستعمال كلمات تعميمية أو مجردة .

ولا ترجع مثل هذه الاخفاقات الى عدم كفاية التقنية فحسب ، ولكنها ترتبت - أساساً - على فلسفة تولستوى . ويبين ذلك اذا فحصنا أحد الاعتراضات الأساسية الموجهة الى تصوره للرواية . فلطالما ذكر أن شخوص عالم الرواية عنده تولستوى عبارة عن تجسيمات لمعتقدات الكاتب وتأملاته المباشرة لطبيعته . وبذلك لم تزد هذه الشخوص عن مجرد دمي يعرف تولستوى كل ما يخصها ولديه القدرة على توجيهها وفقاً لمشيئته ، فلا شيء في هذه الروايات قد رثي من منظور آخر غير غيبي تولستوى . وهناك روائيون يمتقدون ان مثل هذه النوعية من السرد التي تفرض نفسها على كل شيء تعد انتهاكاً للمبادئ الرئيسية لتقنياتهم . وبوسعنا الاستشهاد

هنرى جيمس كأحد الأمثلة التى تؤيد هذه النظرة ، وقد سجل اتجاهه فى مقالة أحد كتبه (*) :

« عندما أتناول موضوعا ما ، فأنى أرى أحداث قصتى من خلال مناسبة ما أو من خلال حساسية شخصية ما مرتبطة بها الى حد ما ، أو من خلال منظور بعض من لا يوصفون بأنهم متورطون فيها نوعا ، وإن كانت تشغل بالهم ، ويكونون من الأذكياء ، أو ممن شهدوها ربما بحكم علمهم كمخبرين . وقد يحدث ذلك عن طريق شخصية ما قادرة على المشاركة فى الحالة بقدر من النقد أو التفسير » .

ويستفاد من وجهة نظر هنرى جيمس أن أعظم ميزة فى الرواية ترجع الى الدرمزة المسرحية وقدرة المؤلف على البقاء خارج عمله . وعلى عكس ذلك ، بدأ الراوى عند تولستوى عارفا بكل شيء ، وروى حكايته بأسلوب مباشر وبلا مواربة . على أن هذه الحالة لم تكن وليدة المصادفة فى تاريخ الأدب . فعندما كتبت « الحرب والسلام » و « أنا كاريننا » استحدثت الرواية الروسية أسلوبا فى الكتابة بالغ التعقيد والارتقاء ، وقدمت أمثلة لصيغ شتى من التعابير اللامباشرة ، ونبتعت صلة تولستوى بشخصه من تصويره وجود منافسة بينه وبين الله ، وأيضا من فلسفته فى الفعل الخلاق . نعم لقد تشبه بالاله فوضع أنفاس حياته فى أفواه أبطاله رواياته .

وترتب على ذلك اتساع فذ فى العرض ، واتجاه يتسم بالمباشرة ، يذكرنا بالتحرو العتيق الذى عرف عن الفن البدائى . وكتب بيرسى لوبوك ، وكان بالذات من أنصار التعبير اللامباشر على طريقة جيمس :

« كان تولستوى يصنع عالمه بقدر أقل من التردد الظاهرى عما قد يشعر به شخص آخر عند تخطيط مشهد لشوارع أو أبرشية . فنور النهار يبدو وكأنه يشرق من صفحاته ويحيط بأبطاله . ويتحقق ذلك بنفس السرعة التى يرسم بها المشهد ، فتدرك الظلمة وهى تفتك بأرواحهم وأموالهم وكل متعلقاتهم وتتركهم على فيض الكريم لا يستظلون بأى شيء غير السماء . ففى عالم الرواية بأسره لم يظهر مشهد واحد مضورا بالهواء ، ويستطيع الجميع استنشاقه بحرية مثل المشهد عند تولستوى » (هـ) .

ولكن الثمن كان فادحا ، وبخاصة فى حالات الكشف عن الأعماق .

ففى الفقرات الثلاث التى فحصناها بدأ تولستوى بتقديم الشخصية من ظاهرها ثم انتقل الى الغوص فى داخلها . وعند تصوير التخلجات

The Golden Bowl.

(د.)

The Craft of Fiction : Percy Lubbock

(هـ)

الداخلية ، حدث عند تجسيد الشخصية نقص في الشدة ، جعلها تبدو أقرب الى السذاجة . وهناك ناحية مقلقة تتعلق بالأسلوب العفوي الذي اتبعه تولستوى في تناول فكرة الروح . اذ كان يقتحم وعى خلائقه على نحو سافر ، ويسمنا صوته (صوت تولستوى) منطلقاً من شفاء شخصوصه . ويصلنا الالهلم الذى يذكرنا بالحكايات الخرافية ، وراينا بعض العبارات كعبارة « من الآن فصاعداً سيحول الى انسان جديد » . تلعب دورا كبيرا دون تفرقة بين حالة وأخرى فى سيكولوجية تولستوى ، الذى يطالبنا بتقبل الكثير فيما يتعلق بالعمليات الذهنية ، وبساطتها وصراحتها ، وعلى العموم فاننا نسلم بذلك ، لأن تولستوى غلف شخصوصه بطرف مكثفة ، وأحكم تقديم حياتها لنا اعتمادا على أسلوب دافىء طويل الاناء يدفعنا الى تصديق كل ما يقوله لنا .

ولكن هذه الحقائق المكتملة لم تتمكن من احداث تأثيرات ، ولم تستطع الفوس فى أعماق التبصر على النحو الأمثل . هذه التأثيرات هى التأثيرات الدرامية التى تنبعت مظاهرها من فاصل العتبة الذى يفصل الكاتب عن شخصوصه ، ومن مقدرتهم على مواجهة المباحثات غير المتوقعة . اذ يكمن فى الشخصية الدرامية بمعناها الصحيح امكانية عدم القدرة على التنبؤ بما ستقدم على فعله ، وموهبة عدم الانصياع لنظام محدد . ودفع تولستوى ثمن قدرته على الاحاطة بكل شىء ، فافلتت من قبضته التوترات القصية للامعقولات وتلقائية الاحداث الفوضوية . وثمة نتفة من حوار بين بيوتر ستبانوفتش فيرخومتسكى وستافروجين فى رواية المسسوس لدوستوفسكى :

« اننى مهرج . ولكنى لا أريدك يا نصفى الأمثل أن تكون مثلى !
 هيل فهمتنى ؟ »

وفهم ستافروجين ، وان كان أحده غيره لم يفهم المقصود ، فشعر شانونف مثلاً بالدهشة عندما أخبره ستافروجين أن بيوتر ستبانوفتش محتبس .

« أغرب عنى الآن . وربما تمكنت فى ألفه من اعتصار شىء ما من نفسى . تمال غداً .

— بللى ! بللى !

— وانى لى أن أعرف ! أغرب عنى أغرب عنى ، وخرج من الغرفة .

وغنم بيوتر ستبانوفتش أثناء اخفائه لمسده : « وبعد كل هذا ربما كان هذا الفضل سبيل » .

ان شدة تكثف الموقف هنا تقف خارج حدود قدرات تولستوى . اذ تم التعبير عن أحبوبة الدراما ، وطبقته العالية ، اعتمادا على التفاعل بين المعاني المتناقضة المترتبة على اختلاط جانب من الجهل بجانب من التبصر . ويشعرنا دوستوفيسكى بأنه يتفرج على مخترعته ، وبأنه حائر ومذهول من كيفية تتابع الأحداث . وهذا هو ما يريد أن نشعر به ويحافظ دوستوفيسكى فى جميع الحالات على الابتعاد عن الكواليس أو الاختفاء وراء ستار المسرح . أما فى حالة تولستوى فلا وجود لمثل هذا الابتعاد ، لأنه يرى خلأته بناء على معرفة شاملة وحب وشوق ، على نحو يذكرنا بتصور علماء اللاهوت لله .

ففى لحظة سقوط الأمير أندرو على الأرض (فى الحرب والسلام) نفذ تولستوى الى داخله ، ووافق بيير فى الزلاجة وفى المخيم . وما يخرج من أفواه الشخصوس من كلمات لا ينبعث الا من جانب فحسب من سياق الأحداث . وهذا يصيدنا مرة أخرى الى المشكلة الرئيسية فى نقد تولستوى ، أى الى ما وصفه الأستاذ بوجيولى بانعكاس الدعوة الأخلاقية والتربوية ، التى مثلها السيست عند مولير ، على طبيعة تولستوى .

وليس هناك ركن من أركان الفن عند تولستوى قد تعرض لنقد عنيف مماثل لما وجه الى طابعه التعليمى أو التربوى . فكل ما كتبه يبدو قد اتبع « مخططاً مرسوماً للتأثير فىنا » على حد قول الشاعر الانجليزى كيتس (*) . فكانت العملية البلاغية هى والنزوع نحو تقديم الدروس متلازمين ، وعكست تقنيات الرواية عند تولستوى - كما لا يخفى - هذه الثنائية . فعندما تتصاعد خمية ملكاته الشعرية فإنها تجر فى ذيلها تميماً مجرداً ، أو شذرة من نظرية . واستفحل أثر عدم وثوقه فى الفن بصورة حادة عندما اشتدت حيوية السرد الروائى ، وازدادت ليريكيته دفئاً مما حدد بأن تصبح غاية فى ذاتها ، ومن هنا جاءت التقطعات المبالغتة فى روح العمل الفنى ، أو اخفاؤها ، وتخاذل المشاعر . وبدلاً من أن تدرك الناحية الميتافيزيقية من خلال الأشكال الاستطائيقية ، فإنها قرضت مطالبها البلاغية على الشعر .

وحلت ذلك فى الأمثلة التى بحثناها آنفاً ، واتسم التحول المنحصر برقته ، واستمر ضغط مخيلة تولستوى مما صعب علينا اكتشاف الصلح ولكنه موجود . وبوسعنا الاهتمام اليه فى خواطر الأمير أندرو ، وفى التعبير المسطح عن روح بيير ، وفى التحول المبالغت لبيير نحو التمهيد الفلسفى ، والذي مثل - كما نعرف - توتراً فى ميتافيزيقا تولستوى . وفى هذه الناحية ، تعد الفقرة الثالثة أكثر الفقرات كشفاً لهذه الظاهرة ، كما نلاحظ

عنه توقف الحركة الخارجية للرؤيا ، وانجذابها - بتعسف - نحو وعي
 ببيير ، فربما يتعجب متسائلا : وهل كل هذا هو أنا ؟ كل هذا بداخلي ؟
 كل هذا أنا ؟ وإذا اعتبرنا هذا التساؤل قضية استمولوجية ، فانه
 سيتراى أقرب الى الاشكال . فلقد عبر عن زعم مركب من جملة مزاعم
 محتملة عن العلاقة بين الادراك والحس والعالم المحسوس . ولكل هل
 انبعث هذا القول من السياق المتخيل ؟ لا أظن ، والدليل على ذلك هو
 تعارض الفكرة التي طرحها ببيير هي والاتجاه العام للمشاهد وتأثيره
 الليريكى المنشود . وهذا التأثير كامن فى التباين بين الهدوء السرمدى
 للطبيعة الفزيائية المحسوسة - والقمر فى السماء السامقة والغابات
 والحقول والفضاء المتألق بلا حدود - وبين مظاهر القسوة التافهة للانسان .
 غير أن التباين يتلاشى اذا افترضنا أن الطبيعة مجرد فيض من المدركات
 الفردية . فلو صح أن « الكل » الذى هو داخل ببيير ، وأن الفردية هي
 أكثر التفاسير مشروعية للواقع ، فى هذه الحالة سيكون الفرنسيون قد
 أصابوا عندما وضعوا « الكل » فى سقيفة مظاة بالألواح . وهكذا تعارض
 الحكم الفلسفى الصريح هو لوب السرد الروائى ، ويكون تولستوى بذلك
 قد ضحى بمنطق التلوين المميز للحدث الروائى فى سبيل اتجاه عقله
 التسامعى .

وفى تصورى أنه من المحتمل أن تقرأ عبارة ببيير على نحو أكثر تحجرا
 وابتعادا عن الدقة . ولن يستغرب تفسيرها على أنها تمثل حالة من
 حالات الايمان الغامض بوحدة الوجود أو الاتحاد بالطبيعة على طريقة
 جان جاك روسو . غير أن ما حدث من تغير فى الخطوة لا يمكن الخطأ فى
 تقديره . وحتى اذا نظرنا الى نهاية الفقرة نظرة تصميمية لا بعد حد ، فان
 صوت المتكلم سيفسر على أنه صوت تولستوى أكثر من نسبته الى ببيير .

وعندما تتجسم الأسطورة فى فن التصوير أو النحت أو تصميم
 البالية ، فان الفكر يترجم من لغة الكلام الى لغة أخرى تناسب المقام ،
 ويحدث تحول راديكالى فى الواسطة الفنية (المديوم) . أما عندما تتجسم
 الأسطورة فى تعبير أدبى ، فان جانباً من الواسطة الفنية يظل ثابتاً ،
 لأن الميتافيزيقا والشعر متجسمان فى اللغة . وتثير هذه الناحية مشكلة
 جسيمة . فهناك عادات لغوية وتقنيات لغوية اعتبرت تاريخياً مناسبة
 لبحوث الميتافيزيقا حتى وان كانت هناك عادات وتقنيات أكثر ملاءمة
 بطبيعتها لموضوعات الخيال ، أو الايهام . وعندما تعبر القصيدة أو الرواية
 عن فلسفة يعينها ، فان الصيغ الشفوية لهذه الفلسفة تجنب الى انتهاك
 نقاء الشكل الشعرى . ومن هنا غاننا نميل الى القول عن فقرات معينة من
 الكوميديا الالهية أو الفردوس المفقود بأن ما بها من مصطلحات لاهوتية ،

أو من تقنيات الكونيات قد ملغى على لغة الشعر والمباشرة الشعرية .
ولقد كان هذا النوع من التلخل هو الذى خطر ببال دى كوينسى عندما
فرق بين « أدب المعرفة وأدب القوة » (*) . ويحدث مثل هذا الانتهاك
أو التجاوز عندما تناقش إحدى النظرات إلى العالم ، وتطرح بلغة الشعر ،
أى عندما تترجم وسيلة لغوية إلى وسيلة أخرى . ولقد حدث ذلك على
نحو حاد وملحوظ فى حالة تولستوى .

وظهر الجنوح إلى الوعظ والاستعانة بالحجج التحذيرية فى الرواية
عند تولستوى ابتداءً من بداية عهد الكتابة ، واتجه القليل من كتبه
فيما بعد إلى الابتعاد عن طابعه الأصلى ، كما حدث فى كتاب صباح أحد
الملوك الأعيان ، أو الحكاية الباكورة لوسيرن ، إذ بدأ لتولستوى من الأمور
البعيدة عن التصور اقدم شخص جاد على نشر مقطوعة روائية لا تهف
لأى شيء غير الترفيه ، أو ترمى إلى خدمة قضية لا تزيد عن كونها محاولة
استعراضية متحررة للإبداع . وإذا كانت رواياته وحكاياته قد استطاعت
نوصيل الكثير إلى قراء لم يعرفوا شيئاً عن فلسفته ، أو اکتروا بذلك ،
فإن هذه الحالة مثار عجب وسخرية . وتسلت أكبر صورة للتعارض فى
الاتجاه بين تولستوى وجماهير قرائه فى المثل الشهير للأجزاء التاريخية
من رواية الحرب والسلام والمقالات التى كتبها فى الفلسفة . ووصف
تورجينييف فى رسالة معروفة إلى الناقد الأدبى والمشرى على نشر كتب
الشاعر الروسى بوشكين هذه الأجزاء من الرواية بأنها مهزلة . وتعجب
فلوبير من نزوع تولستوى إلى التفلسف ، وأنه لا وجود لأى شيء دخیل
مسائل لاقتصاديات الرواية ، ورأى أغلب من انتقدوا تولستوى من الروس
ابتداءً من بوتكين إلى بيريوكوف الفصول الفلسفية فى رواية الحرب
والسلام مادة دخیلة على النسيج الحق للرواية ، مهما كان الحكم عليها
فى ذاتها ، أى نسبت إليها قيمة فنية أم لم تنسب . ومع هذا وكما قال
إيزيا برلين :

« أنا نصادف هنا مفارقة - بالتأكيد - إذ كان شغف تولستوى
بالتاريخ ومشكلة الحقيقة التاريخية بمثابة هوى يكاد يستحوذ عليه قبل
تأليفه لرواية الحرب والسلام ، وأثناء اشتغاله بهذه المهمة . فلا أحد يقرأ
مذكراته ورسائله وكتاب الحرب والسلام - بلا جمال - بمقدوره الارتياح
فى أن المؤلف ذاته قد اعتبر هذه المشكلة فى صميم الموضوع ، أى المشكلة
المحورية التى بنيت عليها الرواية » .

وليس من شك أن ذلك كذلك • فالأحكام وليدة التأمل وغير المزخرفة عن نظرية التاريخ ، والتي تضجر معظم القراء ويمتبرونها خروجاً عن الموضوع قد بدت لتولستوى في صميم الرواية ، على أقل تقدير أثناء تأليفه للرواية • وبالإضافة إلى ذلك ، وكما سبق أن أشرت ، فلم تكن مشكلة التنازع أكثر من مسألة فلسفية واحدة أثرت في العمل ، ويتساوى معها في الأهمية « البحث عن الحياة الكريمة » التي اتخذت شكلاً درامياً في « ساجات » بيير ونيقولا وروستوف ، ويضاف إلى ذلك المادة التي جمعها لوضع فلسفة للزواج ، وبرنامج الإصلاح الزراعي ، وتأملات تولستوى التي استمرت طيلة حياته في طبيعة الدولة •

فلماذا إذن لم يتسبب إقحام ممارسات هيتافزيقية على الإيقات الأدبية ، وما يترتب على ذلك من إخفاق في تجسيم المادة الروائية - كما حدث في الفقرات الثلاث موضع النقاش - في خلق عائق عسير أمام نجاح الرواية في جملتها ؟ والإجابة على ذلك هي أبعاد الرواية ، وعلاقة الأجزاء بالبناء المكتمل • إذ تصور تولستوى « الحرب والسلام » كعمل فني يشغل حيزاً كبيراً ، ويولد حركة وقوة دافعة قوية قادرة على استيعاب نقاط الضعف في سياق الصرح الشامخ المهيّب في كليته • وبمقدور القارئ أن يتخطى أجزاء كبيرة كالمسالات التي دارت حول الكتابة التاريخية والتكتيك دون أن يشعر بفقدانه الخيط الأول للرواية ، ولربما اعتبر تولستوى مثل هذا الاتجاه الانتقائي اهانة لفأته أكثر منها اهانة لفنه • وانصب قدر كبير من ضفائنه في أواخر أيامه على روايته وعلى حالته العقلية التي استحثته على وصف « الحرب والسلام » وأنا كاريننا على أنهما تمثّلان « الفن الرديء » • وانعكس ذلك في اعترافه بأن هذه الأعمال قد ألفت في مقام فني مختلف عن روح المقام الذي قرئت فيه • ولقد تصورها تولستوى - من جانب - إبان حالة من الفتور الموجه والشك والحيرة التي استحوذت عليه من جراء ما تتسم به الدنيويات من غباء وإبتعاد عن الروح الإنسانية ، ولكن الآخرين نظروا إليها كصورة لماضٍ ذهبي ، أو كتوكيد لما في الحياة من محاسن ، ولعل تولستوى كان مخطئاً في هذا الخلاف ، وربما كان أقل تبصراً من نقاده • فكما كتب ستيفن كرين (*) في فبراير ١٨٩٦ :

« في اعتقادي أن هدف تولستوى المفترض هو التسامي • وهي مهمة شاقة يصعب النهوض بها • وما أشبهها بالمهمة الكيخوتية ! وظن أنه لن ينجح ، ولكنه سينجح أكثر مما تصور ، وبذلك سيشعر في أول

نقطة نجاح يحرزها أنه كان نسبيا عديم البصيرة . وهذا هو الثمن الذي تدفعه هذه النوعية من المظلمة (٦) » .

ويرجع جانب كبير من الكمال في رواية أنا كاريننا الى مقاومة الشكل الشعاعى لاحتياجات الغاية الوعظية ، ومن ثم تحقق بين الناحيتين توازن دائم وتوتر متناغم . ففي الأحيوة المزدوجة ، تم التعبير عن المقصد الثنائى لتولستوى والتنسيق بينهما . ولقد استهلكت الرواية بشعار منقول عن القديس بولس لتعريفنا بحكاية أنا ، وزودتها بمذاق خاص ، ولكن هذا الشعار لم يتحكم فى الأحداث بناتنا . اذ عرض مصير أنا المأسوى قيما وخصاييا للمحسوسات تحلت القاصمة الأخلاقية التى اعتنقها تولستوى بوجه عام ، وسعى لتقديسها فى صورة درامية . وكان ما حدث هو استحضار الهين : أحدهما بطريركى عتيق هو الإله المنتقم ، واله آخر لا يملأ أى شئ على الاخلاص المأسوى لروح جريئة . وإذا عبر عن ذلك على نحو آخر قلنا ان تولستوى قد ازداد افتنانا ببطلته ، واعتمادا على تحرر مشاعره ، استتمعت بقدر نادر من الحرية . ولربما كانت أنا الشخصية الوحيدة تقريبا من بين شخصيات تولستوى التى اتجهت فى التعبير عن شخصيتها الى اتجاهات ابتعدت عن سيطرة الروائى ومعرفته المسبقة . ولقد أصاب توماس مان عندما قال ان النزعة المهيمنة على أنا كاريننا كانت أخلاقية ، ووجه تولستوى اتهامه الى المجتمع الذى استولى على حق النار الذى يتبع مشيئة الله وحده . ولكن وللمرة الوحيدة ، جاء موقف تولستوى الأخلاقى متناقضا . اذ كانت ادانته للزنا أقرب الى الأحكام الاجتماعية السائدة ، وتشابه هو وغيره من المتفرجين فى الأوبرا - مهما بدا فى اتجاهاتهم من ميول دنيوية وقاسية - فلم يستطع كبح جماح الصدمة التى أحدثها مسلك أنا ، وتأثر بها ، ونزوعها لاتباع قاعدة سلوكية متحررة . ووسط حيرته ، ومن جراء الافتقار الى قضية واضحة كذلك التى سيعرضها بعد ذلك فى رواية البحث ، تحققت فرصة التحرر فى السرد وغلبة الشاعر على الواعظ . نعم لقد خضع تولستوى فى أنا كاريننا لمخيلته أكثر من خضوعه لعقله (الذى يعد دائما مصدرا خطرا للأغراء) .

ولكن اذا كانت أجزاء الرواية المعنية عناية مباشرة بأنا قد تحررت من أقال المذهب ، فإن هذا يرجع أيضا الى أن قصة ليفن وكيتى كانت بمثابة مخفف للصدمات التى تحدثها قوة الوعظ عند انطلاقها . ومن هذا يتضح أن توازن العمل الفنى قد اعتمد اعتمادا قويا على بنائنا المزدوج

(★) Love Letters to Nellie Crouse — Stephen Crane جميعا

و H. Cady و L. G. Wells جامعة سيراكوزة ١٩٥٤ .

الأحيوة • وبغير ذلك ما كان بمقدور تولستوى تصوير آنا بمثل هذه الساحة السخية والانصاف الشاعرى للمحبة • بيد أن آنا كاريننا قد حددت من جملة نواح نهاية العهد الذى استطاعت خلاله عبقرية تولستوى تحقيق التوازن الخلاق بين نزعتين متعارضتين • وكما رأينا لقد صادف تولستوى صعوبة فى إنهاء كتابه ، وتراجع الفنان الكامن فيه ومبدع تقنية الرواية أمام الداعية •

وبعد آنا كاريننا ، تزايدت هيمنة الميول الأخلاقية والتربوية وما يصحبها من تقنيات بلاغية على الهامات تولستوى ، الذى شرع فى تأليف بعض أبحاث ملحة فى (البايديا) أو المسائل التربوية ونظرية الدين وعندما عاد مرة أخرى الى فن الرواية ، تأثرت مخيلته الحماسية بقتامة فلسفته ، فرأينا كلا من « موت إيفان اليتش » و « صوناته كرويتز » اللتين لا ينفك اتصافهما بالآيتين الفيتيتين ، وإن كانتا من الآيات الخاضعة لتوجه واحد • ولا ترجع ما فيها من حدة فظيعة الى سيطرة الرؤيا الخيالية ، ولكنها ترجع الى ما أصاب هذه الرؤية من ضيق وما أشبهها بصور الأقزام فى لوحات بوش (*) ، فقد تماثلت معها فى خضوع حيويته لضغوط عنيفة • وتعد رواية « موت إيفان اليتش » العمل الفنى المناظر لرسائل من العالم السفلى لدوستوفسكى • وبدلا من أن تهبط هذه الرواية الى المواضيع الداكنة من الروح ، فإنها هبطت حيثما وبسقة وبطريقة موجسة الى المواضيع القائمة من الجسم • فهى قصيدة شعرية - بل ومن أحلى القصائد الشعرية - التى صورت الجسد عندما يلتهب ، ومثلت كيف تتغلغل مطالب الجسد وما يصحبها من أوجاع وفساد فى العقل وروافته • أما صوناته كرويتز فإنها أقل كمالا من الناحية التقنية ، لما فيها من طغيان للعنصر الأخلاقى السافر ، مما أدى الى تعذر استيعابه فى بناء السرد الروائى • وفرضت معانى هذه الرواية علينا اعتمادا على بلاغتها الفبسة ، أما الجانب الفنى فيها فلم يحظ بشكل متخيل مكتمل •

واستمر الفنان الكامن فى تولستوى حيا قريبا جدا من السطح ، فبعد أن أعاد قراءة رواية دير بارم لاستندال استيقظت فى أبريل ١٨٨٧ رغبته فى تأليف رواية كبرى • وفى مارس ١٨٨٩ ، أشار بوجه خاص الى فكرة تأليف مقطوعة روائية ضخمة ومتحررة على غرار آنا كاريننا • ولكنه كتب عوضا عن ذلك زواجة « الشيطان » ورواية « الأب سرجينوس » ، وهما من حكاياته الشذيفة الكتابية فى الاعتراض على شهوات الجسد • ولم يعد الى الشكل الكبير للرواية الا ١٨٩٥ ، أى بعد ١٨ سنة من انتهائه من آنا كاريننا •

(*) Hieronymus Bosch (١٤٥٠ - ١٥١٦) مصور فلامكى اشتهر بفرابة موضوعاته وتصاويره التى اختلفت فى روحها عن الأعمال الفنية لمعاصريه •

ومن الصير تصور « البحث » كرواية بالمعنى المؤلف . وترجع مخططاتها الأولية الى ديسمبر ١٨٨٩ ، وان كان تولستوى لم يستطع حمل نفسه على اقرار فكرة تأليف إحدى الروايات ، أو رواية بالمقياس الأكبر بمعنى أصبح . ولم تتوفر له القدرة على ارغام نفسه بالاقدام على هذه المهمة الا عندما اقتنع بان هذا العمل سيعينه على نقل برنامجيه الديني والاجتماعي في شكل مقنع وسهل المنال . وأخيرا ولولا احتياجات دار النشر (*) ، التي آلت اليها حقوق نشر الكتاب لما أكمله تولستوى على الإطلاق . ويعكس هذا الكتاب التقلبات التي طرأت على مزاجه وتصوره البيورتاني للفن . بيده أن الكتاب ضم صفحات رائعة ومواقف أطلق فيها تولستوى الثعنان لقتدراته التي لم يعترها أى تغير أو وهن . فما كتبه عن نقل السجناء الى شرق البلاد قد اتصف باتساع منطلعه وحيويته التي تجاوزت أية غاية مرسومة . فعندما يفتح تولستوى عينيه على المشاهد والأحداث الفعلية ، بدلا من أن يتركها مسيطتين على انفعالات غضبه ، فان يديه تتحركان بحلق فتى لا يجارى .

وهذه ليست مصادفة . فلقد سمح تولستوى لنفسه حتى في عهده المتأخر بقدر من التحرر ورسم صورة بالحجم الطبيعي ، كما يقال في عالم الفوتوغرافيا وبث الحياة في المجرات بفضل تكرار ضرب الأمثلة ، وساعد التنسيج المحمي الرهيب على كساء عظام المجادلات . أما في القصة القصيرة فالأمر عكس ذلك لضيق المكان والزمان مما يؤدي الى تعدد استيعاب العناصر البلاغية في لغة الرواية . وهكذا ظلت الموتيفات الوعظية وأساطير السلوك في حكايات تولستوى الأخيرة متسلطة وواضحة للعيان . ويسرت رواية الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعث لتولستوى بفضل ضخامتها الاقتراب من المثل الأعلى للوحدة الذي سعى اليه بعناد واصرار . ففي اللانسيكيب المتخيل لرواياته الثلاث الرئيسية (كما كانت ماريان مور ستقول) أمكن الجمع في مكان واحد للقنفذ الحقيقي والثعلب الحقيقي .

لعلنا لمسنا هنا قانونا أكثر تعميما للشكل الأدبي سماه المؤلف بقانون الاتساع الضروري (*) . فعندما يراد تقديم فلسفة معقدة لابد أن يسمح حجم البناء الشعري الذى سيستعان به الحجم المناسب للتعبير عن هذه الفلسفة . وعلى تقيض ذلك ، فان مسرحيات سترندبرج الأخيرة قد أوحى بطم توافق الدراما بأشكالها المنكمشة مع العرض المنهجي والتعبير الجليل من موقف ميتافيزيقي محدد . ففي المسرح الفعلى - بخلاف المسرح المثالي للمحاورات الأفلاطونية - لا وجود لمكان كاف أو زمان كاف ، وليس

بالمقدور إفساح المجال لعصر الفكر واعطاه دورا مستقلا الا في القصيدة الطويلة أو الرواية الطويلة .

وكان لتولستوى تلميذ وحيد وخليفة أوجه ، تكشف عنه واضحا الاحساس بالشكل الملحمي والتصور الفلسفي ، وحدث تحالف بينهما تماما مثلما حدث عند تولستوى بالذات . انه توماس مان الذي فاق تولستوى في الاستغراق في الميتافيزيقا والافراط - عن عمد - في الاستعانة بالأساطير ، ولكن دور تولستوى في الاستيعاب الموثق للتاريخ والأشكال الجسدية كان أشد حسما ، وإذا وصفنا الكاتبين مع الاتجاه للتفرقة القديمة والتي يسهل انتقادها ، قلنا انهما شعراء العقل الاستدلالي والوجداني الحاسر معا . ففي الدكتور فاوستوس ، امتدى توماس مان الى تركيبة من أسطورة التاريخ وفلسفة الفن وحكاية متخيلة لحالة من الوقاء النادر . وفي هذا الكتاب انبثقت التأملات بحدافها من الأحداث الروائية . وكانت نقلات تولستوى من الشعر الى الناحية النظرية - كما لاحظنا في أمثلة مميزة - أشبه اجتهادا وأكثر انكشافا للنظر المدقق . غير أن تولستوى ومان يحتلان سويا نفس المكانة في تراث الأدب الفلسفي . فلقد استعادا لوعينا كيفية ترجمة الأساطير الشكلية التي تجسم معتقدات البشر عن السماء والأرض الى حقائق الشعر .



كانت عبقرية تولستوى عبقرية نبي ومصلح ديني ، ولكنها لم تكن - كما لاحظ برديف - عبقرية عالم لاهوت بالمعنى التقليدي أو التقني . فلقد نظر الى الطقوس الاحتفالية والشعائر الدينية للكنائس الوطيدة بعين الازدراء . وتركت لديه المشاحنات اللاهوتية في صيغها الشكلية وقداستها التاريخية الانطباع بأنها مباحكات تافهة . فلقد جرى في دمه مثلما حدث عند روسو ونيتمشه تيار قوى من الأيقنة (النور من عبادة الأوثان) . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم ككفنان وأستاذ ديني معا بطبيعة السلوك الاجتماعي وانشاء قاعدة عقلانية سهلة لأحوال الدنيا . ونزع الى تصور المسيحية لا كوحى مقدس أو ظاهرة تاريخية ولكن كتعاليم تعرفنا معنى الحياة . وعلى حد قول أحد النقاد المحدثين : « لقد أخرج تولستوى انجيليا خاليا من اللامعقولات ومجردا من الرؤى الميتافيزيقية والصوفية ، بعد أن انتزع منه المجازات والرموز ، واستبعد المعجزات وأحيانا الحكايات الانجيلية

أيضا (٧) ، ومن ثم جاء تناول تولستوى للمادة الدينية متحررا من الأحداث المتوترة للأيقنة السائدة في الفكر الروسى . ورأى في العروض الرمزية والتأويلات الكهنوتية للأفكار الدينية نزوعا متعمدا للتعتيم ومحاولة من قبل الكهنة والمعلمين الزائفين لاختفاء الحقائق البسيطة التى ليست موضع خلاف عن الحياة الكريمة عن علمة الناس . وكتب تولستوى فى كتابه عن التعاليم المسيحية ان المحبة الكامنة فى كل انسان تتشابه « والبخار المحبوس فى الغلاية ، وعندما يعتمد البخار يدفع الكباسات ويحدث أثره » وياله من تشبيه عجيب ، شديد الإبتذال والحرفية بحيث لا يستبعد صلوره فى موعظة أحد القسوس السلفيين ! . وفى غير مقدورنا تصور خروجه من قم دوستويفسكى .

وتمثل ميتافزيقا دوستويفسكى ونظرتة للاهوت موضوعا خطيرا . وحتى اذا تضاهل حجم رواياته عما هى عليه الآن ، فاننا كنا سنستمر فى قراءتها كأعمال تحتوى على بذور أفكار ستثمر وينكشف أمرها فى المستقبل (٨) فى تاريخ الأفكار . ولقد انبثقت من لاهوت دوستويفسكى ، ومن التعقيب أو الاعتراض عليه معتقدات تجمع بين التعقيد والألمعية بحكم ما اشتملت عليه من أفكار . وتضم هذه الأعمال كتابات فاسيل روناوف وفياتشلاف ايفانوف وقسطنطين ليونتييف وبردييف . ومن منظور الفلسفة الوجودية الماصرة بوجه خاص يقال ان أعمال دوستويفسكى تمت إليها بصلة نسب : فكما قال بردييف ان مؤلف الاخوة كارامازوف يفكر كبير واحد عظماء أصحاب الرؤى وأيضا فنان عظيم ومجادل عبقري وأعظم ميتافزيقى أنجبته روسيا . وتنتزعى هذه المصادلة المايحطة ، لأنها تجعل لنا مشكلة جمع الفنان بين اختراع الأساطير ، واضطلاعه بتفسيرها . ويردف بردييف قائلا : « من غير المقدور فهم دوستويفسكى - والحق يقال - والأفضل اذن هو ترك مؤلفاته جانبا ، مالم يكن المقارن مهيبا للاستغراق فى خفايا كون فسيح غريب من الأفكار » .

وسوف ألس بعض الملامح البارزة لهذه الأفكار . فعلى نقيض تولستوى ، اتخذت ميتافزيقا دوستويفسكى شكلها الناضج من داخل الرواية نفسها . أما كتاباته الاستعراضية والجدلية ، فلها أهمية تاريخية فحسب . اذ طرحت نظرات دوستويفسكى للعالم على نحو مفعم بتكامل فى الروايات ، وعندما نقرأ الجريمة والعقاب والابله والمسوس ، وأهم من كل ذلك رواية الاخوة كارامازوف ، فاننا لن نستطيع فصل التفسير

حسن A Portrait of Tolstoy as Alceste : R. Poggioli (٧)

• ١٩٥٧ هارنارد (The Phoenix and the Spider)

Seminal :

(٨)

الفلسفي عن الاستجابة الأدبية . يلتقي في هذه القراءة على أرض مشتركة عالم اللاهوت ودارس الرواية والناقد ومؤرخ الفلسفة ، إذ أفسح الروائي مجالا خصيبا لكل منهم .

فعلى الفصل الثالث للمسنوس يقول كيريلوف للراوى :

« لست أعرف شيئا عما هو الحال عند الآخرين ، وأشعر بعدم قدرتي على الاقتداء بهم فى أفعالهم ، فكل انسان يبدأ التفكير فى موضوع ما ثم ينتقل الى التفكير فى شيء آخر ، ولقد فكرت طيلة حياتي ، فى شيء واحد ، لقد عذبني الله طول حياتي » .

وتكاد تقترب هذه الكلمات من تلك التى استعملها دوستوفسكى فى حديثه عن نفسه . فعندما كتب اى مايكوف ١٨٧٠ ، بالإشارة الى مشروع كتاب حياة آدم اعترف الروائي : « بأن الفكرة الرئيسية التى سيتناولها كل جزء من الأجزاء تدور حول موضوع عذبني شعوريا ولا شعوريا طيلة حياتي انه موضوع وجود الله » ، ان هذا العذاب كان فى صميم عبقرية دوستوفسكى ، اذ كانت غرائزه الدنيوية وقدراته على الحكاية واحساسه الفطرى بالدراما وولعه بالسياسة جميعا متأثرة تأثرا عميقا بالتكوين الدينى لمثله ، وبالخاصية الدينية أساسا لمخيلته ، وليس بالمقدور تحديد أسماء أكثر من قلائل يصح وصفهم بقدر أكبر من التأكيد بأن فكرة الله كانت مستحوذة عليهم ، أو أن وجود الله قد تغلغل فى هويتهم بقوة ملموسة أكبر ، ولقد ركزت روايات دوستوفسكى رؤياها الخاصة وجعلها « حول مسألة وجود الله » فكانت تثيرها طورا بالاثبات وطورا آخر بالنفى ، ومثلت مشكلة الله المنزع الدائم وراء نظريات دوستوفسكى الرؤيوية والمجاورة للروح القومية . فى تاملاته للتاريخ . وجمعت من نظرات الأخلاق المتفرقة للبصيرة القصوى فلسا ضروريا ، وزودت أفعال الفهم بركيزتها وتقاليدتها . وكما قال اليوشا لايفان فى الأخوة كارامازوف :

« من الصحيح بالنسبة للروسي الصميم أن تخرج مسائل وجود الله والخلود ، أو كما تقول نفس الأسئلة بعينه قلبها على الوجه الآخر فى البداية وإن تحتل الصدارة بطبيعة الحال » .

وأحيانا ذهب الروائي الى ما هو أبعد من ذلك : فلقد اعتقد أن « آدمي » ، بالمعنى الصحيح للكلمة - يكتسب حقيقته الوحيدة من وجود الله أو من حرمانه منه . « فالإنسان لا يجد موجودا الا اذا كان صورة لله وانعكاسا له ، ولا يوجد الا اذا وجد الله ، واذا سلمنا بأن الله غير موجود ، فسيحق للإنسان تصور نفسه الها ، ويتوقف عن

الاتصاف بأنه إنسان . في هذه الحالة ستتلاشى صورته الحقّة ، والحل
الأوحد لمشكلة الإنسان تكمن في المسيح (٨) » .

وعالم دوستوفسكي له شكله المميز ، فمسطح تجربة
الإنسان يقع في حيز محصور بين السماء والجحيم ، وبين المسيح والمسيح
الذجال . وعملاء اللعنة والعناية الإلهية يقتحمون أرواحنا ، واقتحامات
الحبة هي الأكثر أهلاكا ، وعلى حد قول دوستوفسكي : يعتمد خلاص
الإنسان على مدى تعرضه للعبادة ولأزمات الضيق التي ترغبه على
المواجهة . بلا موارد لمازق الله ، وجود الزواني شخصه من الأوضاع
التي يستظلون بها ، لجعلهم أكثر عرضة للوقوع في الكائنات ، فعندما
يلقى الله بظلاله فتمترض طريق هذه الشخص ، فإن الشدة القطيعة
للتحدى لا تخف وطأتها لا من أثر روتين الحياة الاجتماعية ولا من
الالتزامات الوقتية . فليس لدى شخص دوستوفسكي اهتمام آخر
غير البحث والاهتمام إلى نفوسهم الحقّة إلى أقصى قدر مستطاع . فنحن
نادرا ما نشاهدهم نائمين أو جالسين أمام المائدة (:) . وعندما شاهدنا
فيرخومنسكي يلتهم قطعة البوفتيك ، ذهلبا لتفرد هذا الحادث عنه
دوستوفسكي ، بنفس القدر الذي شعرنا به من الوحشية الرمزية في
طريقة تناوله للأحداث (وكما هو الحال عند أبطال الدراما التراجيدية .
يلاحظ تحرك الشخص الدرامية - عند دوستوفسكي - عارية ، كما
سيحدث يوم القيامة ، أو كما طرحها جورديني : « اللانسيكيب عند
دوستوفسكي محاط في كل موضع باطار ضيق يحتله الله من كل
ناحية (٩) » .

وتمثل روايات دوستوفسكي مراحل متعاقبة في البحث عن
وجود الله ، احتوت على فلسفة راديكالية عميقة عن الناحية العملية
للإنسان . وأبطال دوستوفسكي سكارى بالأفكار ، وتشغل اهتماماتهم
الحملات الكلامية العنيفة ، وهذا لا يعني أنهم أنماط مجازية
أو تشخيصات ، فلا أحد - باستثناء شكسبير - قد مثل على وجه أكمل
الطاقات المركبة للحياة . أن هذا يعني بكل بساطة أن شخصا مثل
راسكولنيكوف (في الجريمة والعقاب) ومويشكن (في الأبله)
وكيريلوف وفيرسييلوف (في المسوس) وإيفان كارامازوف كانوا يقتاتون
بالفكر مثلما يقتات الآدميون الآخرون بالحب أو البغضاء . وبينما يحرق
الآخرون ما يستنشقون من أكسجين ، فإن أبطال دوستوفسكي يحرقون
الأفكار ، أن هذا يفسر لماذا تلعب الهلوس دورا كبيرا في السرد الروائي

(٨) Berdiaev نفس المصدر .

(٩) Romano Guardini نفس المصدر .

عند دوستوفسكى ، اذ يستطاع تعريف الهلوس بأنها الحالة التي تتجسم فيها فى مظهر خارجى اندفاعات الفكر من خلال الكائن البشرى والمحاورات بين النفس والروح » .

فما هى بعض خامات الأيديولوجية والعقائد الدينية ، التي انتزع منها دوستوفسكى رؤياه الخاصة ؟ وما هى الشروط التي وضعها نصب عينيّه عندما تسأل عن وجود الله ؟

إنها شروط أقل اتصافا بالشذوذ والاعتماد. عن المؤلف ، مما قد يفترضه القارئ فى الغرب ، اذ كان الكثير مما بدأ فى ميثولوجية دوستوفسكى لغير الروس شبيهاً الاتصاف بالنزعة الشخصية والاستقلالية فى الرأى ، من الصفات المميزة للمكان والزمان الذي خرجت منه كلماته ، فسياق روايات دوستوفسكى قومي مائة فى المائة ووراء مصادر استنارة دوستوفسكى تقليد طويل من الفكر الأورثوذكسى والمسيحاني يرجع أكبر جانب منه الى القرن الخامس عشر . وكثيرا ما نظر الى دوستوفسكى كواحد من الزمرة الصغيرة من أصحاب الرأى الذين يعيشون فى أبراج عاجية من أمثال وليم بليك وكيركجورد . ويتشبه . غير أن هذا الرأى لا يمثل أكثر من منظور واحد ، اذ كانت الساحة التي يعرض فيها دوستوفسكى أفكاره غنية جدا بأحداثها التاريخية . ومن العناصر المهمة فى منظوره ما هو مستمد من القديس أسحق السورى ، الذي كانت مؤلفاته موضوعة الى جانب فراش سمردياكوف أثناء آخر لقاء جرى بينه وبين ايفان كارامازوف ، وانتقل تصور تويتشوف للمسيح ودور الشعب الروسى فى تنفيذ تعاليم المسيح من جيل لآخر ، ويكاد ألا يكون قد تعرض لأى تغيير عندما وضعه دوستوفسكى موضع اختبار . وما كان دوستوفسكى سيوفق بفير التعرف على قصيدة نكراسوف : « فلاس » (بوضع ثلاث نقط فوق الفاء) فى تصويب ضرباته الى صورة أصحاب السماحة والمتسولين المتجولين ممن فسدت عقولهم وشعروا بقداسة أرواحهم ، والذين يتهامسون بأسرار الله فى طول البلاد وعرضها ، ألم يصرح باكونين (*) : « بأن الله موجود ، والإنسان عبث ، وإذا اتصف الإنسان بتحرره فسيكون الله غير موجود » . وربما جاء المنطق الذي تبناه كيريلوف فى رواية المسوس أقل لدعوة من قول باكونين ، وحيثما بحثنا فى الأفكار الرئيسية لميتافيزيقا دوستوفسكى ستزداد وضوحا أصولها المتنوعة والواضحة ، فليقلد عمقت إحدى صفحات الناقد الروسى بلينسكى - الذى تأثر به

(★) Mikhail Bakunin (١٨١٤ - ١٨٧٦) زعيم لومبوى روسى مارس معظم

نشاطه فى أوروبا خارج روسيا .

دوستوفيسكى - الاتهام الموجه لله والذي جاهر به ايفان كارامازوف - وزاده سموا ، والهلم كتاب « روسيا وأوربا » لدانييلفسكى معتقدات الروائى ، عن الدور المسيانى والثيوقراطى للقيصر ، وأوصى له بالمعنى الروحى لبيزنطة بعد اعادة غزوها ، ولا ننسى المقال الذى كتبه ستراخوف وزوده بالفكرة المزعبة المهلكة عن دورانية التجربة ومعاودتها الظهور مرارا ، لم يقصد بهذا البيان التشكك فى أصالة عبقرية دوستوفيسكى ، ولكنه يرمى الى توكيد عدم امكان الاستغناء عن بعض الدراية بالخلفية الأورثوذكسية والقومية لو أريد قراءة روايات دوستوفيسكى على نحو جاد . .

وفى عالم دوستوفيسكى قامت صورة المسيح بدور مركز النقل ، فبينما رأينا تولستوى يقر تحذير كولريدج من أولئك الذين يحبون « المسيحية » « أكثر من حبهم للحقيقة » ، يعلن لنا دوستوفيسكى باسمه ومن خلال أفواه شخصه أنه فى حالة وجود أى تناقض ، فإن المسيح سيعبد فى نظره أئمن من كل من الحقيقة أو العقل . وتركزت مخيلته على شخصية ابن الله وخصه بقدر كبير من الاهتمام الوجدانى بحيث يصح اعتبار جانب كبير من عالم الرواية عند دوستوفيسكى كأنه تفسير للعهد الجديد ، ويرجع أصل تصويره للمسيح الى قول مشهور للقديس أغسطين (*) ، ولكنه كان بفطرته مثل معظم الفنانين من النسطوريين . فلقد انضم للاتجاه الهرطقى القوي فى القرن الخامس عشر ، الذى كان يفرق بين الجانب الانسانى ، والجانب المقدس للمخلص (يسوع) . وكان المسيح الانسان محط تمجيد وتركزت عليه رؤياه . واختلف عن تولستوى ، لأنه كان مقتنعا عن ايمان بقداسة المسيح ، ولكن هذه القداسة هزت روحه واجتذبت عقله بقوة بالغة من خلال جانبها الانسانى .

هنا توافق التناول التقنى للروائى للمشكلة العتيقة عن كيفية درمزة قيمة الخير ، وعرضها فى نقائها مقترنة بإيمان المؤمن ، وتصد محاولات دوستوفيسكى لدمج جانب من روح المسيح أو تالفه فى تصوره للأدبيين ، ذات أهمية بالغة ، انها تطلنا ضرورة تحديد أهدافنا ، وتعرفنا مدى محدودية امكانيات الفن . ولقد سبق أن تلقينا نفس الدرس من دانتي وشعوره بفقدان التبصر عند تأمل ذروة الرؤيا . وتأثر تخيل دوستوفيسكى لصورة المسيح بصورة هولباين « النزول من الصليب » ، التى شاهدها فى بازل (بويسرا) ، واهتزت لها روحه اهتزازا عميقا ، وعلق مستنسخا لها فى دار روجوجين (فى رواية الأبله) :

« أعرف أن الكنيسة المسيحية قد أعلنت حتى في العهد الباكورة بأن معاناة المسيح لم تكن رمزية ، ولكنها حدثت بالفعل ، وأن صلب جسمه كان خاضعا خضوعا كاملا وتاما لقوانين الطبيعة ، ونحن نلمح في الصورة الوجه وقد تشوه من أثر اللطامات ، وانكمش ، وتغطى بندوب مخيفة وبلطع الدم ، والعينان مفتوحتان تنظران شذرا . وهناك بریق يشع من بياض العينين المفتوحتين المتسع . وما أشبهه بالنسور الشفاف الذي تلمظه في عيون الموتى ! » .

وبدا تصوير المسيح على هذا الوجه في نظر دوستوففسكى شيئا أكثر من عمل ينضوى تحت الاتجاه الواقعي ، فلقد رأى اللوحة كأيقونة بالمعنى الوسيط للكلمة ، وكشكل حقيقي ، يمثل ما كان موجودا بالفعل . فقد عبرت الصورة باللون والخط ، وطرحت مشكلة هل كان المسيح ابن الله حقا ، الى جانب كونه انسانا ، وهل بالمقدور حدوث أى خلاص للعالم يتعرض فيه كائن مثله للتعذيب حتى الموت ؟ وإذا كان دوستوففسكى قد أجاب على السؤالين بالإيجاب ، فإن هذا لم يحدث الا بعد تطور روعي طويل وتعرض للتمزق من جراء ابتلائه بكل نوع من أنواع اللايمان . وفي نهاية حياته ، ألغينا الروائي يستسلم ويقول أنه قد أدرك الله بعد اكتوائه « بنيران الشك » وأجرى دوستوففسكى عدة دراسات رئيسية ، وخطط جملة مخططات لكيفية تصوير عيسى : فلدينا الأمير مويشكن في الأبله ومقار ايفانوفتش في « الشباب الخام » واليوشا كارامازوف ، وجاءت الصورة الوحيدة المكتملة للمسيح العائد في أسطورة المدعى الأعظم في نهاية الاخوة كارامازوف . وفيها استحضرت صورته الجيلة وجلاله الذي يفوق الوصف ببراعة فذة ، ولكنه لم يتكلم . ولا يرجع التزامه الصمت - كما ذكر لورنس بطريقة معكوسة كعلامة على التخاذل ، انه يرمز الى تواضع الفنان ، ويصد من أصدق الاستبصارات التي توافرت لنا عن عدم نجاح الكلمات في التعبير عن مثل هذه المعاني العظيمة .

ويمتد تصور المسيح الذي لمحت له شخصية الأمير مويشكن الى القولكلور الروسي والجزء الثالث من الكتاب المقدس (*) عند الكنيسة الشرقية ، وكما لاحظ دوستوففسكى في يوميات كاتب :

« لقد انتقل هذا التصور من جيل لآخر ، واختلط بقلوب الناس ، ولعل المسيح هو الحب الوحيد للشعب الروسي . فهم يعشقون صورته على طريقتهم الخاصة ، الى حد عدم قدرتهم على الاعتراض على هذا التصور » .

انها صورة ابن الله الهائم في كل مكان والمضطهد الذي نخطئ
ونعتبره معتمدا ، والأمير المتخفى الذي يتعرف عليه الأطفال والمتسولون
المقدسون والمصابون بالصرع . ولقد استرعى نظر دوستوفيسكى في
سبيريا وفي بيت الموتى ، واعتقد مخالفا بذلك العقيدة الكاثوليكية أنه
سينهى الزمان أو التاريخ ذاته ، وأنه سيمحو اللعنة التي كانت ستندوم
الى الأبد ، وسيحقق ذلك بوصفه المسيح أو الاله الموصى به ، الذي
سيستنفذ كل شيء ، وسيحقق ذلك بدافع الجود الذي لا تنطفئ جذوته
عند « المهان والمجرح » وهو الاسم الذي اختاره لاحتى رواياته .

والأمير مويشكن ، كما سبق أن أشرت ، شخصية مركبة ، فيها
استعارات من سيرفانتز وبوشكين وديكنز ، وعرضت صفاته كالسباحة
والحكمة التي تتسامى على الدنيويات وغنوية وجدانه في مجرى الأحداث
ولكنه لم يتضمن سوى القليل من جوهر الفنان ، والصورة التي
تخلد في ذاكرتنا عن الأبله باهتة وفيها شيء من الشحوب المرضي الذي
نصادفه في صور عيسى عند المنسوبة الرومانتيكية الجرمانية ، أما اليوشا
كارامازوف فيعد ابتكارا أقرب الى الاحتمال - ولاحظ دوستوفيسكى في
تمهيد الرواية كارامازوف أن اليوشا وإجته بصعوبات تقنية . فحتى
بعد أن انتهى من الكتاب ، فإنه لم يكن على يقين من نجاحه في رسم
صورته وفي تمثيل المزاج الصحيح للثقاء والذكاء والنعمة اللائكية
والهوى البشرى . وإذا نظرنا لاليوشا على أنه رمز للمسيح ، ستكون
شكوك دوستوفيسكى في محلها . فلقد حقق ما هو مطلوب منه على نحو
لا يقل كمالا عن مويشكن ، وإن رجع ذلك للسبب المقابل . فهو ممثل
بالسواء ودماء آل كارامازوف ، ومع هذا فإنه مثل نادر ومقتنع لكيفية
إظهار الخير في صورة درامية . وعرض اليوشا وصية المسيح : دعوا الموتى
يدفنون موتاهم ، ولكن عليك أنت مواصلة دعوتك لمملكة الله ، وعلمنا
فعل ذلك ، فإنه ازداد توغلا في أعماق أوصاب الإنسانية ، وإن كان
دوستوفيسكى أقنعا ، (على الأقل في شلوات الصابغ التي كان ينوي
تأليفها ، والتي اكتملت بالفعل) بأن الإشباع الملمز للعناية الالهية
سيستمر يحيط بشخصه فغيه سيجسم منسلكه الهاماته مرة واحدة
خلال لحظة تدوم مدى الحياة (١) ٠٠ » .

ولكن على الرغم مما في هذا التصور من ثناء أو ربما بسببه ، فإن
كلا من الأمير مويشكن واليوشا كارامازوف قد جسا بالضرورة
التمثيلات التقليدية والمعترف بها للمسيح ، واعتقد أن دوستوفيسكى

قد تمثل عند ابداعه لشخصية ستافروجين الهامات من نوع أحد وأكثر راديكالية واثارة للفرع ، اذ تحتل شخصية ستافروجين موضع القلب في ظلمات عالم دوستوفسكى ، وأن كانت جميع الطرق تؤدى اليه ، ففيه التفت واتخذت حساسية الشاعر والمجادلات الثورية والرؤيوية « لأعظم ميتافيزيقي » أنجبته روسيا ، فقلقه جسم ستافروجين الكشوف النهائية في تقنيات الرواية وخلق الأسطورة ، ولكن قبل أن نتناول الكلام عنه ، لابد من ذكر لمحة موجزة عن الديالكتيك السائد .

لقد اعتمد لاهوت دوستوفسكى وعلم الانسان عنده على التسليم بالحرية الشاملة . فالانسان حر حرية كاملة مثيرة للرعب في ادراك الخير والشر والاختيار بينهما وفي تجسيم اختياريه . وثمة ثلاث قوى خارجية هي تثليث المسيح السجالات التي تعرض لها عيسى في ثلاث غوايات : السعى لتحريره من حريته والمعجزات والكنائس الراسخة (الكاثوليكية بوجه خاص) والدولة ، فاذا حدثت المعجزات (بأى معنى غير المعنى النيكولوجى الخاص والباطل) ، واذا هبط المسيح من الصليب ، أو اذا استنشق المسيح عبقا مستحيا ، فان تقبل الانسان لله سيتوقف عن تحرره ، وسيغرض بنساء على الشواهد على نحو مماثل لطاعة العبيد التي تفرض عليهم عن طريق القوة المادية ، ولقد سلبت الكنائس البشر من حريتهم الأساسية ، وبتوسطها بين الله وأوجاع الروح الفردية وتوكيدها للمغفرة والأسرار الكامنسة في الطقوس ، وأدت المهام التي يضطلع بها رجل الدين الى الامتناع من نبالة المذهب المعذب بالتفكير فى الله ، وانتقصت من شعوره بالعزلة . وتهدد الكاثوليكية عندما تعمل متعاونة هي والدولة السياسية فيما سماه دوستوفسكى بالتوافق أو التفاهم الطبيعى بجعل الخلاص البشرى مستحيلا من أثر وعدها بالقيامة الالفية الأرضية ، ولقد اتصف البرنامج الذى عرضه شيجالوف فى رواية المسوس (المجتمع الكامل الذى يخضع لادارة قلة فى سبيل الملايين المحرومة من البركات المادية) بالوحشية لا لأنه حطم الحقوق القانونية والمدنية (والتى لاينال بها دوستوفسكى البتة - ولكن لأنها حولت البشر الى وحوش راضية) . فعندما ملأت بطونهم فانها خنقت أرواحهم .

وأدرك دوستوفسكى ببصيرته القاتمة وجود قرابة بين العوز المادى والايمان الدينى ، ومن هنا جاءت مشاحناته التى استمرت طويلا ضد القصر البللورى للاشتراكية ، وضد روسو وباييف وكايبيت وسان سيمون وفوريه وبرودون وجميع أنصار المذهب الوضعى ممن يعتقدون فى جدوى الإصلاح الدينى ، والذين يلصون الى العدالة على حساب المحبة ، ومن هنا جاءت كراهيته لكلود برنار الذى نزعيت

فسيكولوجيته العقلانية الى الزحف والتفلغل في فكرة استقلال الروح وخباياها وشياطينها . ونفر دوستوفسكى من اعتقاد تولستوى وجميع المصلحين الراديكاليين الاجتماعيين بأنه بالاستطاعة إستحضات الناس على تبادل المحبة اعتمادا على العقل والاستئانة النفعية ، وبدت له هذه الفكرة غشا وخطا واستند على أساس سيكولوجى ، وأكد فى يوميات كاتب (ديسمبر ١٨٧٦) : « ان محبة البشر أمر لا يمكن تصوره أو تعقله ، ويستحيل تماما بغير ايمان مصاحب بخلود روح الانسان ، بل وأذهب الى المخاطرة بالقول بأن حب البشرية بوجه عام كفكرة من أكثر الأفكار التى ذكرت عن العقل الانسانى ابتعادا عن التعقل ، ، وفى « خواطر عن المسيح » كتبت فى ١٦ ابريل ١٨٦٤ وهو جالس الى جوار جثمان زوجته الاولى : « نازع بالقول : « بأن محبة كل شئ بنفس مقدار محبتك لنفسك مستحيل على الأرض ، لانه يتناقض هو وقانون نمو الشخصية » .

ولا يستمضى هذا القانون على التغيير . فهناك لحظات رؤى شخصية ولحظات استنارة تتمزق أثناءها الروح الانسانية ، وتخضع للقداسة ، وفى هذه اللحظات ، التى قد تتخذ مظهر الأعراض الخارجية كصرع ، رأينا راسكولنيكوف ، وقد اكتسحته المحبة الكلية ، وسيطرت عليه العناية الالهية ، وتحرر اليوشا من توجهات الشك وركع على الأرض توقرا لجميع البشر ولكل محسوسات الطبيعة ، ان هذه الومضات من الالهام هى وحنها الجديرة باسم المعجزات الحق ، وأسمى دوستوفسكى القصة التى روى فيها تجربة اليوشا : كنعان فى الجليل ، عندما تحول الماء اى نبيذ ، أو اذا رددنا الشعيرة التى فاه بها بلاتون فى رواية الحرب والسلام ، فاننا نتصور أنفسنا أننا قد رقدنا على الأرض كالأحجار ولما استيقظنا كنا كالعيش الطازج ، ولن تحدث هذه الظواهر المقدسة الا اذا توافرت الحرية للانسان ، وإذا لم تتمكن العجائب الخارجية أو العقائد الكهنوتية أو المنجزات المادية للدولة اليوتوية حمايته من عدوان الله . ان حرية الانسان تعنى تعرضه لأخطار الله ، وكل ما يسلبه منها سيتعرض مصير روحه لأسر العمى والجهل .

وتنبع نظرية دوستوفسكى فى الشر من هذا الديالكتيك ، وما يتسم به من دقة سيكولوجية وشاعرية عتيفة ، بغير الشر لن تتوافر أية إمكانية للاختيار الحر ، ولا شئ من التوجع الذى يسوق الانسان نحو التعرف على الله ، وطرح هذه النقطة برديف الذى تفلغل فى مقاصد دوستوفسكى على نحو متبصر ، فذكر المفارقة الأساسية :

« ان وجود الشر دليل على وجود الله . فلو كانت الدنيا مصنوعة من لاشئ غير الخير ومن الفضيلة وحدها ، هل ستكون هناك حاجة الى الله ؟

ان العالم سيكون آنثذ مرادفا لله . فالله اذن كائن ، لأن الشر كائن ، وهذا يعنى ان الله كائن لأن الحرية كائنة » .

واذا سلمنا بوجود معنى لحرية اختيار الله ، فان حرية رفضه يجب أن توجد وأن تتصف بالمثل بحقيقتها ، ولن يكون بمقدور الانسان الاجتهاد الى ادراك مرمى بحريته الا اذا توفرت له فرصة ارتكاب الشر ، وتجربته ، وتلقى الحرية الكبرى للصل الاجرامى نورا قويا ، وان كان صادقا على وجود مفترق طرق ، اذ يؤدى أحد الطريقين الى بعث الروح ، ويؤدى الطريق الآخر الى الانتحار المعنوى والروحى ، ولن يكون للحجيج الى الله أهمية حقة الا اذا استطاع البشر اختيار طريق الظلمات ، وكما أثبت كيريلوف بصلابة وعناد ، فان من تتملكهم الحرية ، ولكنهم يعجزون عن تقبل وجود الله ، سیرغمون على تدمير أنفسهم ، اذ سيبدو العالم في نظرهم عبثا مشوشا ومهزلة قاسية يشفى فيها اللاانساني غليله . ولن يستطيع التعايش مع معرفة الشر الا أولئك الذين حلوا مشكلة مفارقة الحرية الشاملة وقدرة المسيح والله على كل شيء فى جوهر - كيونتهم المحصور ، فهناك ما سيخشون بأسه أكثر من العذاب والاجفاف الوحشى فى الأمور الانسانية ، انه عدم اكتراث الله أو مبالاته . انه انسحابه فى نهاية الأمر من العالم ، والذي أضفى عليه أمثال شبيجالوف أو أمثال تولستوى الكمال ، والذي ينظر البشر فيه نحو الأرض يعيون الوحوش الراضية .

وكما يحدث فى حالة بطل الرواية الأخلاقية ، فقد وضع الانسان عند دوستوفسكى بين خدمة العناية الالهية والتعرض للتهلكة اذا سلك طريق الشر ، اذ تجتل القوى الشيطانية مكانة مرموقة فى كونييات دوستوفسكى ، ولكن كيفية تصويره لطبيعتها ليست واضحة تماما ، وبقدر ما استطاع تأكيد ، فانه لم يعتقه فى الأرواحية (*) (تحضير الأرواح) بالمعنى المألوف . وسعى وسطاء الجلسات الروحية لاقتناعه بأن الاتصال الطوعى بالموتى أمر ممكن ، ولكنه استنكر ما يقومون به ووصفهم بالمشعوذين الدجائين . اذ كان أقدر منهم على تصور حقائق النفس ، وأدى تعدد رؤى دوستوفسكى للروح الى احتمال ظهور تصورات أقرب الى الشذرات بين حين وآخر ، واذا عبرنا عن ذلك بلغة توما الاكوينى ، فسنقول احتمال أن تكون الأشياء مظاهر للروح الانسانية عندها تعمل الروح كطاقة بحتة ، وتبتعد عن احكام سيطرة العقل أو الايمان حتى تشعذ الحوار بين مختلف وجود الوعى ، وسواء أسمينا الظاهرة المترتبة « بالفصام » ، أو بأنها من الخوارق ، فان الأمر سيان

ولن تزيد عن كونها خلافا في المصطلحات أكثر من كونها مسألة معرفة كاملة . وما يهم هو ما تتمتع به التجربة من شدة ، ونوعيتها ، وما يحدثه « الطيف » من تشكيل لمعرفتنا . وكما فعل هنرى جيمس في حكاياته عن الأشباح ، فقد أحاط دوستوفسكى بشخصه بهالة من القوى السحرية فرأينا القوى تنجذب نحوهم ، ويشند تنويرها لما يجاورها ، وتتفجر طاقات مناصرة من باطنها ، وتتخذ شكلا ملموسا . وفي مثل هذه الدراسات المهمة للاطبيعية كالحوار الذى دار بين إيفان كارامازوف والشيطان ، فاننا نرى انساجا كاملا للتقنيات القوطية وتقنية أساطير دوستوفسكى عن تذهب الروح .

وفي مقابل ذلك ، لم يضع دوستوفسكى حاجزا وطيدا بين عالم المذركات الحسية العابدة والمعالم الأخرى المحتملة ، وكما قال مرشكوفسكى :

« فى نظر تولستوى ، لم يكن هناك غير التعارض الأبدى بين الحياة والموت ، أما عند دوستوفسكى فتوجد فقط واحدتهما الأبدية ، وينظر تولستوى الى الموت من مأوى الحياة بعيون هذا العالم . أما دوستوفسكى فينظر اليه بعيون عالم الروح ، أى ينظر للحياة من موطن قدم نظرة الأحياء الى الموت (٢) » .

وتصور دوستوفسكى ازدواجية المعالم كحقيقة واضحة ، وكثيرا ما رأى الواقع التجريبي شيئا لاجوهريا له مظهر وهمي ، وعنسا تساءل عن ماهية المدن الكبرى ، كانت اجابته : « انها سراب ماكر والليالى البيضاء فى سان بطرسبورج برهان ساطع على النور المنبعث من الأحطاب وتلاعبه حول الأشياء المادية . وما تصوره الوضميون كعقائ صلبة أو قوانين للطبيعة ، لايزيد عن مجرد شبك رقيقة من المزاعم التى تلقى على هاوية اللاواقع ، وفى هذا المقام ، يصح وصف كونييات دوستوفسكى بأنها أشبه بكونيات العصر الوسيط وعصر شكسبير . ولكن بينما نظر خلفاؤه من أمثال فرانز كافكا الى عالم السحر ، ووصف الأشياء بأنها مسكونة ، على أنها أعراض لعنة سيكولوجية ، أدرك دوستوفسكى فى المظاهر الشيطانية دليلا على وجود قرابة خاصة بين الانسان والله .

وعلى الرغم من شدة انغماس القشرية الجسدية للروح فى الحياة الزمنية ، فإن روح الانسان تحتفظ بقابليتها للعناية الالهية وبتمرضها للهلاك الروحي . وللعوز والعجز والاصابة بالصرع مزايا مهمة . فيفضل تجرد هذا النفر من الماديات ، ويفضل ما يصاحبون به من نوبات ، فانهم يكتسبون القدرة على الادراك الشامل الذى يفصلهم عن عتامة الحسيات واوصاب الحياة السوية . ومويسكن فى الجريمة والعقاب وكيريلوف فى المسسوس من المصابين بالصرع ، وتركت مواجهتهما لله تأثيرا مميزا مباشرا على شخصيتهما ، غير أن المطالب والمضريات الشيطانية تحيط بالناس كافة ، ونحن مطالبون بتناول العشاء فى صحبة كنعان فى الجليل .

وتماثل الملحد هو والمصاب بالصرع والمجرم فى القيام بالأدوار الأولى فى ثيوديقا دوستويفسكى ، انهم جميعا يقفون على حافة الحد الأقصى للحرية ، ولايد أن تسوقهم خطوتهم التالية اما الى الله أو الى هاوية الجحيم ، فلقد رفضوا رهان التهذيب ، الذى ابتكره باسكال ، الذى اقترح وجوب اتباع الناس للتقوى سواء آمنوا بالله أم لم يؤمنوا . فاذا كان الله موجودا ، فإن تقواهم ستثاب بكافأة سرمدية ، أما اذا لم يكن ذلك كذلك ، فإن حياتهم رغم ذلك سوف تتصف بالاكتشام والعقلانية . وتمرد أبطال دوستويفسكى ضد هذه المراوغة . اذ بدا فى نظرهم وجود الله أو عدم وجوده مكافئا لمعنى الحياة ، فلايد من الاعتناء الى الله ، أو اثبات انسحابه من الخليفة بما لا يدرج مجالا للشك ، تاركا الكائنات البشرية - كما يوحى فيرسيلوف فى كتساب الشباب الخام - تعاني المظهر المريع لحرية المحرومين ، ويقودنا البحث عن الله الى اجتياز مملكة الليل والمقوتات ، وانعكست هذه الفكرة فى أساطير ورمزيات الكنيسة المسيحية ، اذ يحتل اللصوص والعاهرات مكانة مقدسة حتى فى التراث اللاتينى ، وفى المنظور الأورثوذكسى ، يقترب اقترابا كبيرا من الصدارة ، وأعجب علماء اللاهوت الصقالبة من مفارقة ولع المسيح المتميز بمن يفسدون اليه من الذين بلغوا الحد الأقصى فى استحقاقهم للجنة ، وأضاف دوستويفسكى الى ذلك تجربته الشخصية عندما كان يمضى فترة الحكم بالإشغال الشاقة فى سيبيريا ، وخلاسه ، وعندما انحنى الشيوخ لستافروجين وديمترى كارامازوف ، فانهم بذلك قسموا آيات الاحترام لقدسية الشر ، والى المضريات الشيطانية الشديدة الاهلاك ، مما جعل قوة تحدى الله ومغفرته التى لا تتوقف عند حد تظهر مضاعفة للعيان .

ولكن لو صح أن حرية الانسان تزود بالطريق الأوحد الى الله ، فانها تزود أيضا بأركان المأساة ، وتغدو امكانية الاختيار الزائف ،

وانكار الله دائما ماثلة للعيان ، ان العالم الذى لم تعد تشغل فيه مشكلة الله الروح الانسانية شوف يتحول الى عالم بلا مأساة أحسن تصور دوستوفسكى ، ولربما غدا يتوينا اجتماعية تحققت تبعا لقاعدة شيجالوف عن « الاستبداد بلا حدود » ، ولعله سيتيسر عن طريقها الإعتداء الى الحياة الكريمة بمعناها المادى ، ولكن فى مسرح المدعى الأعظم (فى نهاية كارامازوف) لن يكون هناك دراما تراجيدية . « فبمجرد قبر الانسان للطبيعة ، سيصبح الدين زائفا عن الحاجة ، ومن ثم سيختفى الاحساس بالمأساة من حياتنا » . هكذا أعلن لوناشارسكى أول وزير للتعليم عند السوفيت (رحمه الله رحمة واسعة) . فكل انسان ماعدا حفنة من المخبولين الذين لا علاج لهم ، سيعرف ويستهج عندما يتأكد من أن حاصل ضرب اثنين فى اثنين هو أربعة ، ومن احاطة كلود برنار بكل ما يدور داخل الشرايين والأوردة ، وعندما يعرف أن تولستوى بنى مدارس نموذجية فى ضيعته . أما دوستوفسكى فسيحتل الصدارة بين المخبولين وبين شخوصه الرئيسيين ، فهم يقفون على طرف تقيض من اليوتوبيات الدنيوية ومن كل نماذج الإصلاح الدنيوى التى سوف تهدد روح الانسان وتنيمه (نوم العافية) . وبذلك تنتزع منه الاحساس المأسوى بالحياة . وتمشيا مع نظرية أوجست كوت ، فإن تولستوى يستأهل لقب خادم الانسانية ، بينما ينظر الى دوستوفسكى على أنه شخص لا يثق فى العقيدة الانسانية ، ويؤثر البقاء فى رفقة خدم الله من المكروبين والمعجرة ، وأحيانا مع المجرمين المفسدين ! ، وربما سباد بين النوعين من خدم الله قدر كبير من الكراهية .

٦

فى روايات دوستوفسكى ، يعرض الفكر الدينى والتجربة الدينية فى صيغتين أساسيتين : الصيغة الأولى صيغة سافرة تتسم - أساسا - بالصراحة والوضوح ، وطابعها الأرثوذكسى . والثانية مستترة وذات طابع حرقى . ريمقدورى أن أضمن الصيغة السافرة الأمثلة الوفيرة من الشواهد المنقولة عن الكتب المقدسة والديالكتيك اللاهوتى والمصطلحات اللاهوتية ، وعناصر الأبحوك المبنية على حياة الكنيسة الفعلية والموتيفات الطقوسية ، وما لا يعد ولا يحصى من التلميحات الى التشبيهات التوراتية التى أضفت على عالم دوستوفسكى مسحة أيقونوجرافية خاصة ، واتخذت الروايات مظهرا آدميا بالإضافة الى مادتها الدينية التى كثيرا ما ظهرت فى أشكال أقرب الى البداهة ، وأطلق دوستوفسكى على

شخصه أسماء مميزة ورمزية : فراسكولنيكوف (فى الجريمة والعقاب) وهو الهرطقى الذى يحيا فى حالة انفصام ، وشاتوف « النسيج » وستافروجين الذى يجمع اسمه بين الكلمة الاغريقية المرادفة للصليب . أما اسنم أجسلايا (فى الأبله) فيعنى المتوجهة ، واعتمدت رواية الاخوة كارامازوف فى بنائها على مصطلحات رمزية استمد دوستوففسكى معظمها من تقويم القديسين فى الكنيسة الاورثوذكسية ، اذ يعنى الاسم « اليوشا » المبالون و « العارف بالله » ، وسمى « ايفان » تيمنا بالانجيل فى الاصحاح الرابع ، لانه كان أيضا مقترنا بأسرار الكلمة وعندما نسمع اسنم « ديتري » نشعر بصلى « لديمتر » الهة الأرض (*) . وأخفى فيدور بافلوفتش دوستوففسكى الاسم الذى يعنى « هدية الله » محاولا بهذه اللمحة الساخرة والدالة على المفارقة التى قد نكتشفها نحن أنفسنا اشعارنا بأننا ازاء الحافة التى تفصل الاستعمال المتحرر لدوستوففسكى للوسائل الرمزية والأساطير الأكثر خصوصية وابتعادا عن المسيحية التقليدية . وفى كارامازوف بالذات ، تصادف الكلمة المغولية المرادفة لكلمة أسود » .

وبالاستطاعة الاحتماء الى رمزيات مشابهة كامنة فى أسماء بطلات دوستوففسكى . ففكرة صوفيا ، والتفكير المستند الى العناية الالهية من الأركان الرئيسية فى العقيدة الاورثوذكسية . وربط دوستوففسكى المصطلح بفكرة الاحتماء الى الحكمة عن طريق التواضع والمعاناة ، ومن هنا رأينا مجموعة من الشخصيات تسمت باسم صوفيا (صوفيا) مارميلادوفا فى الجريمة والعقاب ، وصوفيا أولينين التى تجوب البلاد لبيع الانجيل فى رواية المسحوس ، وصوفيا دولجوروسى فى الشهاب الخام والام المقدسة لاليوشا (صوفيا كارامازوف) . وتسمى باسم ماريا تيموفيرنا الكسيع فى رواية المسحوس - ولعل أنقى وأطهر شخصية بين الشخصيات التى أبدعها دوستوففسكى للسكونين بالله ، والذين بزغ بفضلهم علم كامل جديد (**) (الكريستولوجى) . وللأساء دلالة على موضع الانسان فى دراما الخلاص ، وفيما سسما غيروفش دانينكو فى معرض كلامه عن العرض المسرحى بالاخوة كارامازوف فى مسرح الفن بموسكو ١٩١١ ب « العرض الطقوسى (***) للرواية عند دوستوففسكى » .

(*) ويحيلنا هذا الصدى الى أيجراف يوحنا المسجل على الرواية :
Nisi granum frumenti cadeas in ferram martum Fuérit, ipsum solum
manet.
Christology.
Spectacle Mystery.

واستعانت العروض والطقوس (بمعنيهما الميتافيزيقي والتقني) لأول مرة بالكتاب المقدس ، وعهد للاستشهاد بالكتاب المقدس والتلخيص اليه بنفس دور الاسطورة التي كانت تضطلع بدور الخلفية التي تشكل الأحداث عند الدراميين اليونانيين . وزودت الكلمات المقدسة التي كانت مألوفة ومعينا لا ينضب حتى عهد قريب - والتصقت بنسيج العقيدة الغريبة والرومية - نصوص دوستوفسكي بمذاقها المميز . وبالقدور أجزاء دراسة خاصة عن الفقرات التي استثمارها دوستوفسكي من الكتب المقدسة ورسائل الرسول بولس . وكما لاحظ جوارديني : لقد كان الروائي يعتمد أحيانا عدم الدقة - فمثلا - هناك خلط متعمد بين مخطط الشر المجرد والتلميحات المشخصة لابلوس في بعض الاستشهادات المختصرة من الكتب المقدسة في رواية الاخوة كارامازوف ، ولكنه في أغلب الأمثلة كان يحرص في اقتباسه على الدقة مع الحرص الشديد على احتياجات الدراما ، ولم يكن يخشى من عملية الموازنة بين فقرات الكتاب المقدس وشيأ الرواية ، على نحو يذكرنا بالصائغ عندما يرصع حلبة بفصوص الجواهر . وتحضرنا هنا عدة أمثلة ، ومن بين أفضلها لحظات التحول في رواية الجريمة والعقاب ورواية المسحوس .

فراينسا صوفيا تقرأ الفصل الحادي عشر من انجيل يوحنا لراسكولنيكوف :

« كانت ترتجف ، وكأنها مصابة بحمى حقيقية ، واقتربت من حكاية أعظم المعجزات ، وغمرها شعور جارف بالانتصار الكبير ، وكان صوتها يرن كالجرس ، وازدادت قوته من تأثير فرحتها ، ووقصت الأسطر أمام عينيها ، ولكنها كانت تدرك أنها تقرأ بقلبيها . وعندما وصلت الى آخر آية من الآيات : « ألم يكن بمقدور هذا الرجل الذي أعاد البصر الى الأعمى . . . » خفضت صوتها متمثلة بشاعرها الشك واللوم والانتبهجان الذي اتسم به رد فعل اليهود ممن لم يصدقوا لانعدام بصيرتهم ، والذين سيركعون تحت قلميه في مناسبة لاحقة . وكان الرعد دهمهم ، وهم سيكونون يؤمنون » وهو أيضا أصيب بالعمى ولا يؤمن . . . هو أيضا سيسمع ، هو أيضا نعم نعم ! وعلى الفور الآن » هذا ما كانت تحلم به ، وهي ترتجف في توقعاتها السعيدة :

« ومن ثم غاد يسوع لتأوهه ، وتوجه الى القبر ، وكان عبارة عن كهف مغطى بحجر . »

وقال يسوع : انزعوا الحجر ، وقالت له مارثا شقيقة الشخص الذي مات : يا اله ! لقد تحول الآن الى جيفة نتنه . فقد مات منذ أربعة أيام . وشددت على كلمة « أربعة » .

وثمة توافق دقيق بين مقتبسات الكتاب المقدس والسياق ، وما يمثل من أحداث . فالذكريات والايمان الذي اجتذبه حكاية لازاروس قد عنت خروج راسكولنيكوف من قبر الروح . فلقد ربطت صوفيا الشك وفقدان البصيرة عند اليهود بالحالة الماثلة للبطل ، وربطت في موقف متلفس شديد الاثارة العميقة صورة لازاروس الميت بالفتيلة ليزافيتا وينهى بحث راسكولنيكوف الروحي ببعث الموتى في آخر المطاف أو في الآخرة . وتتخلل الرؤية الموازية جميع التفاصيل . فعندما يرن صوت صوفيا نذكر جرس الكنيسة الذي يذق مرة كل سنة للتذكير ببعث المسيح . وعلاوة على ذلك ، فقد استشهد بقصة لازاروس لاثبات تأييد دوستويفسكي لفكرة المعجزة دون التزام بتأييد صحتها تاريخيا (التي كانت ستعارض - في الجملة - هي وفكرته عن الحرية الانسانية) ان ما يوجي به دوستويفسكي هو أن ما جاء بالكتاب المقدس ينبيء بالمعجزة الأصلية المتكررة التي تحدث في كل مرة يعود فيها أحد الآثمين الى رحاب الله .

واتبع تضايف مماثل للكتاب المقدس والموتيفات الروائية المبدأ المنظم للقسمة الختامي من رواية المسوس . فعندما قابل ستيبان تريموفتش قائمة الكتب المقدسة ، لم يكن قد قرأ العهد الجديد منذ ثلاثين سنة ، ولم يستطع على الأكثر تذكر غير بعض فقراته عندما قرأ قبل ذلك بسبع سنوات كتاب حياة يسوع لارنست رينان ، ولكنه الآن يعيش في حالة تشرد ، بلا مأوى ، ومريض ، وممثلو العناية الالهية يقفون له بالمرصاد ، فأولا تقرأ صوفيا ماتيفينا موعظة الجبل ، وعندما فتحت الكتاب المقدس عفويا وقعت عينها على الفقرة الشهيرة من سفر الرؤيا : « ملك الكنيسة في لاؤذيقيا ، وبلغت هذه الفقرة ذروتها في الكلمات الآتية : » وأنتم لا تعرفون أنكم تعساء وأشقياء وفقراء وعميان وعرايا » ، فتساءل الليبرالي المتعبد : « أهذا أيضا .. هذا في كتابك أيضا ! » وعندما اقترب من الموت طلب من صوفيا أن تقرأ له الفقرة التي جاء فيها ذكر (الخنازير) - وهي حكاية منقولة من الفصل الثامن لانجيل لوقا ، وفيها تركزت كل الطاقات الجبارة و « التيمات » بطولها في المسوس ، فهي تجمع بين العبارات ذات الدلالة والتذييلات ، ويقر ستيبان تريموفتش اعتمادا على حالة الصفاء الذهني التي تصحب الهذيان (وهي من الحالات التي تخصص دوستويفسكي في معرفتها) كلمات الانجيل على ضوء التجربة الروسية : ان الشياطين مستغلغل في الخنازير .

« انهم نحن .. وأولئك » وبتروشا والآخرن بالاضافة اليك (*) ،

وربما أنا على رأسهم ، وسنقذف بأنفسنا - ونحن ممسوسون وفي حالة هذيان - من فوق الصخور الى البحر ، وسنغرق جميعا ٠٠٠ » .

وما تضمنته هذه الفقرة من نبوة سياسية وخاصة درامية كانت من صنع دوستوفسكى ٠٠٠ وان كانت الأسطورة المهيمنة والصورة المشكلة للموقف قد وردت في العهد الجديد .

وربما قيل من قبيل الحاجة ان دوستوفسكى قد انتهك « قوانين اللعبة » ، وأنه ضخم تأثير رواياته ، وأضفى عليها مسحة من الوقار اعتمادا على استعائته بالمقتبسات التوراتية والتشبيهات ، ولكن الواقع أنه ضاعف مخاطر الفضل الفني . فبالقدور أن يفسد أى إسهاد قوى النص الضعيف . وإذا أريد دمج إحدى الفقرات المقدسة ، وإثبات أنها مناسبة للمقام ، يتوجب أن يكون تصميم الرواية في ذاته متصفا بأكبر قدر من السمو والرسوخ ، اذ تجر المقتبسات في ذيلها أسماء متقلة بالتأويلات والاستخدامات المسبقة . وقد يؤدي ذلك الى تعمية أو تاكل التأثير الذي يسعى الروائي لتحقيقه ما لم يتمتع هذا التأثير بالرحابة والدينامية ، وهكذا استطاعت رواية المسوس المحافظة على نقل الأقوال المقدسة المهيبة ، وعندما استحضرت كلمات القديس لوقا مرة أخرى أكسبتها مذاقا خاصا مكتسبا من استعمالها في الرواية .

ولم يحرص دوستوفسكى دائما على الاقتباس المباشر ، ففي بعض الأحيان ، كان السرد الروائي يتدفق اعتمادا على إيقاعه وتنظيمه نحو قراره مثلما نقول في الموسيقى : ان الاكورد (التآلف) يتجه نحو القرار المسيطر ، ويذكر أ . ل . زانود عددا من الأمثلة في دراسته المهمة عن الروائي ، فالفصل المعنون « كنعان في الجليل » والألفاظ التي استعملت عند رواية شعور اليوشا بالانتشاء يبدو أنها تسوق الى التعريف الكنسي للمعجزة . وبالمثل ، فان تضرع ماريا تيموفيفنا لأم الرب (يسوع - وأستغفر الله العظيم) والأرض الرطبة يعد صدى قريبا جدا للنشيد الأول لشعيرة التحضير لعملية التنصير المقدسة في الطقوس الأرثوذكسية . مما يثير التساؤل حول : هل قصد بكلمات الكسبيج أن تكون صياغة جديدة لنفس المعنى .

لقد نطقت شخص مثل ماريا ومقار ايفانوفتش في رواية الشاب الخام ، أو الأب زوسيميا (الذي كان اسمه مكارى في السودات الأولى للاخوة كارامازوف) بلغة مشبعة بالعبارات والتلميحات التوراتية . وعندما نسعى لفهم معناها ، فاننا نواجه مشكلة شبيهة بالمشكلة التي تبرزنا عند جون ميلتون أو بنيان (الاثنان من كبار الأدباء الانجليز) . أن هذه

الحقيقة وحدها تفرق بين تصور دوستوفسكى للرواية وتصور الأوربيين المعاصرين لها ، لقد شارك دوستوفسكى اشتراكا وثيقا فى تقليد دينى حى ، وفى عاداته الفكرية والبلاغية ، واعتمد على وسائل تأويلية من نوع عفا عليه الزمان فى الأدب الأوروبى بعد القرن السابع عشر ، وعنهما فعل ذلك فانه تفوق على كل المحاولات السابقة باستثناء محاولة ملفيل (صاحب موبى ديك) لتضخيم امكانات ومصادر حرفة الرواية النثرية ، ففن دوستوفسكى يتمتع بقدر مرموق بما سباه الناقد الانجليزى ماتيو آرنولد : « أعلى درجات الجدية » . فلقد تناول مجالات كانت تقليديا من اختصاص الشعر ، وشعر المشاعر الدينية بوجه خاص ، فلا شيء فى الرواية الأوربية يضارعها فى ضراوة مشاهداتها أو فى تعاطف تناولها . وليس بمقدور أحد تخيل كيف تستطيع اخذى صفحات مدام بوفارى (فلوير) أو حتى أختة الحماة (*) لهنرى جيمس (١٩٠٤) أن تصيب نجاحا ، اذا تعرضت للنور الذى يطل فاعلية كلمات الكتاب المقدس ، ولقد جدت مقتبسات دوستوفسكى - بالمعنى الحقيقى للغاية - من مدى قدراته .

على أن هذا لا يعنى أن تناوله للموضوعات الدينية كان مستقلا بذاته ، أو اقتصر فى الهامه على الروس . فشخصية زوسىما مستمدة بصفة أساسية من الشخصية الفعلية لتيخون زادونسكى ، ولكنها مدينة بقدر أكبر لمصادر أوربية أخرى (**) . واقتدت صلة زوسىما باليوشا بطريقة تناول جورج صانده لملاقة الكسيس بالملك . اذ كان الرجل الزاهد المتعصب امبرواز هو النموذج المباشر الذى اقتدى به الأب فيرابونت . وطرحنا جورج صانده أفكارا أثبتت شدة أهميتها فى الاخوة كارامازوف :

فلقد تعرف الكسيس عندما قال بوجود حرية عند الانسان على دليل يثبت وجود الله ، وسأوى بين الانتحار وتسليم الروح لخواء الالحاد . وفى الختام فقد قال لانجيل تماما مثلما سيقول زوسىما لاليوشا : « الآن تقبل وداعى يا بنى ، وأهد نفسك لمبارحة الدير والرجوع ثانية الى الدنيا ، ولكن بينما لم تزد رواية سبريديون لصانده عن مقطوعة اهل شأنها من الفانتازيا القوطية ، أثبتت « الاخوة كارامازوف » مكانتها بين أعظم آيات الشعر المعبرة عن الايمان .

وبالإضافة الى الفقرات التى ترتد الى الكتاب المقدس والموتيفات المأخوذة عن الحياة الكناسية ، فلقد تضمنت روايات دوستوفسكى جولات عجيقة وغوثرة فى التأملات الثيولوجية والمنكونية . ولعل دوستوفسكى

The Wings of the Dove.

Die Elxiere des Teufels

. Spiridon

مثل Prior Léonardus فى رواية (★)

لهوفمان ومدينة اللاب اليكس فى رواية جورج صانده :

لم يكن يتمتع بنفس مقدرة تولستوى على الحاجة ، ولكنه كان أبرد منه في صنعة التجريد ، وبعد أن اطلع هيفرى هاوس على كتاب البوتيقا لأرسطو ، فسر « مقومات الفكر » على انها تعنى « المقدرة على التجايل المتعمد عند الفرد » . وفي روايات دوستويفسكى ، اتخذ هذا التجايل مظهرا خارجيا ، فنحن نصادفه في المشاحنات العائقة على وجود الله في رواية المسوس ، أو في الحجج المتعلقة بالكنيسة والدولة في بداية رواية الاخوة كارامازوف . غير أن المجادلات لا تنفصل قط عن السياق الدرامى . اذ يسلك كل فرد من عائلة كارامازوف في مواجهة الأحداث مسلكا أخلاقيا ممكنا من المسالك المطروقة على نحو تعميمي في صومعة الأب زوسيميا .

وازداد اتساع مجال لغته الفنية عندما أضاف الى عالم الأفكار : الأفكار المعاشة والمدمعة بالحجة في أقصى حالاتها الى تعقيدات اطار الرواية التى تبغ فيها بلزاك ، والى تعقيدات المشاعر التى أولع بها كل من هنرى جيمس ومارسيل بروست ، نعم لقد خلق دوستويفسكى من عالم الرواية مرآة فادرة على عكس صور الانسان فى شموله وللمسلك الأيديولوجى للعصر . ولربما تفرض هذا الرأى لاعتراض يزعم أن عملية اتساع مجال الرواية قد تحقق بفضل استدال ، ولكنى مع الاعتراف بفضل استدال فى اتساع فن الرواية بحيث أصبح يضم كل مقومات العقل الفلسفية والجدلية ، الا أن طريقة تناوله للعقل - بالمقارنة بدوستويفسكى - كانت تنحصر على استحياء ، وتقتصر أساسا على عالم العقل .

لقد تناولت حتى الآن أكثر تعبيرات دوستويفسكى تعرضا للدين على نحو مباشر يتسم بالطابع الكلاسيكى . اذ تعد المادة المتجسمة فى السرد الروائى (كالأسماء الرمزية والمقتبسات التوراتية ، والاشادات الى الطقوس) ذات طابع تقليدى واضح . فبقدر سبب الرواية فى ذاته القيام بدور المعقب والاثراء . وتكتسب المقتبسات بفضل القوة الدرامية الدافعة مؤثرات اضافية جديدة ، وقد تتبلور حولها الاستدلالات المستحدثة ، ولكن فى الأمثلة التى أوردتها ، لم يحدث تحول فى بناء المعنى والدلولات التى توصلت تاريخيا ، ولربما خسرنا صورة المسيح ، التى تومض من خلال شخصية الأمير مويشكن على نحو أورثوذكسى أو تقليدى . فالمادة كانت جاهزة بفضل قانون التداعى على حد قول الشاعر كولريديج فى اشارته « الى دور الايهام (*) فى ابداع الفن » .

بيد أننا اذا توغلنا فى أعماق عالم دوستويفسكى فسنتعرف الى أساطير مستترة و « خصوصية » وثورية ، لها عاداتها فى الكلام وأيقنتها وتقييمها الخاص للقيم والواقع ، وفى هذه البؤرة من الرؤى ، تتعرض المعتقدات

التاريخية والرموز التقليدية بعد امتزاجها بعناصر أخرى الى التحول الى شيء راديكالى وشخصى . ووصف ايفانوف هذا التغير فى صيغة مقتضبة : ان فن دوستويفسكى ينقلنا « من الواقعى الى الأشد واقعية » . وحدث - بالتبعية - تحول مناظر فى تقنية العرض ، اذ أصبحت طريقة العرض الرئيسية فى العالم « الأشد واقعية » تعتمد على المفارقات والسخرية الدرامية ، وعلى التناقض الهرطقى الكتيب .

وليس بالاستطاعة التفرقة بين طريقتى التجسيم فى كل المواضع من الرواية . اذ اشترك سمردياكوف فى الاخوة كارامازوف فى الطريقتين . وفى المخطط الخارجى تكرر الربط بينه وبين يهوذا (الذى تلقى مبلغا رمزيا معدودا من المال ، وشقن نفسه بعد خيائته الكبرى ، وهلم جرا) . ولكن بوصفه الابن الرابع والابن الحق لكارامازوف ، فانه شارك فى السر المجهول لقتل الأب فى الحكاية الأولى بدور لا يمكن فهمه الا عن طريق الاستئلال الاستبطانى . اذ لم يكن لعلامات الحركة الرمزية كالاصابة بالصرع أى مكافئ خارج ميثولوجية دوستويفسكى الخصوصية والمستترة استنارا جزئيا ، هنا وكما يقول كولريدج عن الخيلة الشعرية ، تتعرض كل المادة الموجودة سلفا للتحليل واعادة الصياغة . وفى بعض أمثلة بالذات ، كانت نقلة دوستويفسكى من الواقعى الى ما هو أشد واقعية بيئة جلية . ويبدو منطق العلية وكأنه قد توقف مؤقتا ، وتراجع المنطق العملى الى منطق الأسطورة . ويخطر ببالي الاختلاف بين النقاش الذى دار عن الكنيسة والدولة فى صومعة زوسيم والالتجاء المفاجئ والخفى للشيوخ المسن الى دينترى ، وبين الايمان الرومانتيكى المتواضع لصوفيا فى الجريمة والعقاب وأجرويات الرعاية الالهية البحتة التى ظهرت جلية عند خطيبة ستافروجين المقدسة والكسيحة ، وبين اعتقاد مقار ايفانوفتش فى الحب والمفعول الخفى للحسيات عند اليوشا كارامازوف . فصورة المسيح التى قدمها دوستويفسكى فى رواية الأبله هى الواقعية ، أما الرب العائد للمرة الثانية الذى سنلمحه فى الضوء غير المؤكد لرواية المسوس فهو « الأشد واقعية » . وعندما مثل دوستويفسكى هذه الواقعية القصوى ، فإنه خطا خطوة مماثلة للخطوة التى خطاها شكسبير فى مسرحياته الأخيرة . فقد بدأ مستوحدا على وحي مأسوى ، ولكنه مع هذا وحي قد ينقلنا الى ما وراء المأساة ، وركز غايته على ايماءات ورموز منتزعة من نبع الميثولوجيا المركزية ، وطرب للمتناقضات وتلاعب بالحرية الساخرة بالاعراف المتهاوية لصيغتنا المألوفة للفكر .

غير أننا عندما نحاول تثبع دوستويفسكى الى صميم ما يعنيه ، فإننا نلقى أنفسنا على وعى شديد بعدم كفاية النقد ، اذ تواجهنا المادة الرمزية البالغة الشراء باغراء يتعين علينا الاحتراس منه ، وعلى حد قول ريتشاردز :

« اننا نحتاج هنا الى عين متحررة من جانب ، والى رقة التناول من جانب آخر ، وتطرح شخصية ماريا تيموفيفنا مشكلات ثاقبة فى اصول النقد ، ولم يهتد فيها دائما الى حل . اذ يشتمل اسم امرتها على تلميح الى فكرة البجعة البيضاء الظاهرة السائدة فى فولكلور الطوائف الروسية المهرطقة . فهى كسيحة مثل ليزا فى الاخوة كارامازوف ، ومتخلفة العقل على نحو يفوق الأمير مويشكن . (فى الأبله) ، وترافها بعد ذلك قد جمعت فى ذات الوقت بين صفة الأم وصفة العذراء وصفة العروس على نحو خفى . ويجلد لها ليبدكن بسوط قوزاقى ، غير أنها كانت صادقة عندما اعترفت « بأنه خادمى » ، وعاشت فى أحد الأديرة حيث أكلت لها امرأة عجوز (ادعت النبوة كوسيلة للتكفير !) : « بأن أم الرب هى الأم العظمى - الأرض الرطبة » . ويحاول دوستويفسكى دفعنا الى ادراك وجود خطايا فى الاستبصارات . وتمتاز ماريا بهذا التأكيد وتحيطه بجلال غريب . وربما أصاب الأب بولجاكوف القول بأن الربط بين العذراء والأم الكبرى (*) فى الشرق القديم قد جعل من الكسيحة شخصية مسابقة للمسيحية . بيد أن ماريا جسدت أيضا خواطر دوستويفسكى المكتمة عن العهد الجديد من الكتاب المقدس ، والظاهر أنها تنبأت بالكاثوليكية الحقبة التى ستجىء تاريخيا فيما بعد ، وفيها ستقوم عبادة الأرض ، التى تزودنا بالقوت بدور أساسى ، هذه الروافد اللاهوتية مقصودة بلا مرأى ، ولا بد من مراعاتها . غير أن ماريا تيموفيفنا متورطة تماما فى ذات الوقت فى الحالة الخاصة للأيقنة التى جاء ذكرها فى رواية المسبوس . وعندما تفسر بالاعتماد على رموز خارجية ، فإنها تتعرض للتناقض والتعتيم ، ويجادل الناقد ايفانوف ويوضح أن دوستويفسكى قد أراد من خلال شخصية الكسيحة :

« أن يبين كيف فرض على مبدأ الأنوثة الأبدية فى الروح الروسية أن يعانى من التعتيم والاضطهاد على يد تلك الشياطين ، التى تتنافس ضد المسيح . للتسيّد على مبدأ الذكورة فى وعى العانة ، وسعى لبيان كيف أدى هجوم هذه الشياطين على الروح الروسية الى جرح أم الرب ذاتها (كما يبين فى الحادثة الرمزية لتدنيس الأيقونة) ، وإن كان هذا الضرب من تشويه السمعة لم يستطع بلوغ أعماقها الخفية (وبوسعك المقارنة بين رمز رداء العذراء الفضى الذى لم يمس فى دار القتيلة ماريا تيموفيفنا) . »

والتعقيب يدل على البراعة وسعة العلم ، ولكنه انتقل من الواقع الى الأقل واقعية . اذ تتمذر ترجمة « معانى » ماريا تيموفيفنا ترجمة

دقيقة الى عالم سابق من الأساطير والديالكتيك • انها تكمن فى الشمولية المتوافقة للقصيدة ، وما يواجهها هو الشعر بمعناه الكامل •

ولنتأمل إحدى الفقرات الشديدة الالغاز — وأن كانت تساعد على التنور — فى الرواية ، وهى تناول أحلام ماريا بالأومة ، وذكرياتها عن الازدهار الخفى للوعى « وبشارة الحمل من المسيح » :

أحيانا أتذكر أنه صبي ، وفى أحيان أخرى أنها صبية • وعندما لففته فى الكافولة ، وثبتها بالشرائط الوردية ، وكسوته بالأزهار ، وأعدته للتصير ، وقرأت بعض الشعائر له ، وحملته دون تنصيره عبر الغابة ، كتبت منزعة • إن أفدح الأشياء التى أبكتنى ، هو أن لى طفلا ، وليس لى زوج •

« لعل لك زوجا » هكذا سألتها شاتوف ، مراعى الحذر فى كلماته •

« انك تسألنى سؤالا صعبا • لن أستطيع أن أخبرك أى شيء غير ما فائدة أن يكون لى أحد ، ان كان الأمر يستوى ، فكأننى بلا أحد • أمامك لغز بسيط ، لكى تخمن » وقالت ذلك وهى تبتسم •

أين أخذت المولود ؟

« لقد أخذته الى البحيرة » — قالت ذلك وهى تتنهد •

ووكزنى شاتوف مرة أخرى : « وما رأى اذا كنت لم ترزقى بطفل ولا يزيد ما قلتيه عن حلم وحشى ؟

فاجابت خالمة دون أن يرتسم على محياها أى أثر للدهشة لمثل هذا السؤال :

« انك تسألنى سؤالا صعبا • لن أستطيع أن أخبرك أى شيء غير اننى لن أكف عن البكاء عليه ، على أية حال • ولا أظن أن هذا كان حلما • • • • » ولعل عيناها بدموع غزيرة •

كان هذه الفقرة مصاغة بلغة الشعر ، ولا تختلف عن الشعر الحالم المحموم لأوفيليا فى هاملت ، وما وصفته ماريا باللفز البسيط هو — فى هذا الشأن • لعل لم أرزق بأحد • أظن أنك كنت تتكلم بدافع الفضول • هو فى رأى ، النقطة الحاسمة فى رواية المسوس • وليس بمقدورنا كشف النقاب عنه اذا اكتفينا بسرد الرموز والمرادفات من خارج الرواية • اذ تشير المصطلحات الى ما جرى فى خضم أحداث الرواية ، أى الى الأفعال الطقوسية لستافروجين ولغز زواجه بالكسيحة • فى أحلام نقطة ماريا دلائل على تأثرها بفكرة البتول وأيضا بالأسطورة العتيقة عن أرواح الأرض

التي تزين المولود بالأزهار وتحمله عبر الغابة في مركب أشبه بطوقس التطهير والقربان ، غير أن الدموع كانت حقيقية إلى درجة تدفعنا إلى الشعور بالضيغ . أنها تدفعنا إلى النكوص من عالم الأحلام إلى المصائر المفجعة لأحبوبة الرواية .

وبالمقدور فهم لغز ماريا تيموفينا على ضوء أحداث الرواية نفسها وأشكالها الشعرية ، ولكن ما هي الصورة التي سنتصورها للمسوس ونعتبرها الصورة المعتمدة ؟ وهل نضمها إلى الفصل الشهير الذي يحمل عنوان « اعتراف ستافروجين ؟ » . هناك أسباب جوهرية تدفعنا إلى عدم الأخذ بهذا الرأي ، فلقد نشر كتاب المسوس جملة مرات أثناء حياة دوستوفسكي ، ولم تعد شروط نشره تخضع للاعتراضات الأصلية لكاتكوف (الذي نشر الكتاب مسلسلا) وإن كان الروائي نفسه لم يضمن الفصل التاسع في نص روايته ، فضلا عن ذلك ، فإن الكثير مما ورد في قصة ستافروجين قد نقل على لسان فيرسلوف في القسب الخامس . فهل كان دوستوفسكي ينوي ادخار جهده لمادة رواية سيؤلفها فيما بعد ، بعد أن قرر اعتبارها مكمل لرواية المسوس ؟ وأخيرا وكما أشار كومانوفتش فإن ستافروجين « الاعتراف » وستافروجين الرواية - كما نعرفها - مختلفان اختلافا مهما . فالشخصية الأولى هي شخصية مشروع بطل كتاب « حياة آثم كبير » . وثمة آثار لهذا المخطط الكبير يمكن العثور عليها في شذرتين رئيسيتين : « المسوس » و « الأخوة كارامازوف » ، ولكن أثناء عملية التأليف طورت كل رواية من الروائيتين ديناميتها الخاصة ، وتفككت شخصية ستافروجين ، أثناء هذه العملية التطويرية ، كما نستطيع أن نكتشف إذا درسنا المخطوطات والكشاكيل .

ولقد كتب الكثير عن ستافروجين . وكما أشرت سلفا ، أنه يمثل تنويعا على طريقة دوستوفسكي لشخصيات شيطانية أخرى من البيرونية والقوطية . ولكنه شيء أكثر من ذلك . أنه المثل الأعلى لكيفية تدخل المخيلة الدينية في فن الرواية . وكما حدث كثيرا عند دوستوفسكي فإن الشخصية الروائية تقدم محاطة بخلفية الدراما ، وفي صورة المسرحية المميزة . ولقد أشير إلى ستافروجين في البداية باسم الأمير هاري ، ولعلنا نذكر آخرين حملوا لقب الإمارة في عالم دوستوفسكي ، فعبدنا مويشكن (في الأبله) واليوشا كارامازوف في العديد من المخططات الأولية للأخوة كارامازوف ، ولم يذكر هذا اللقب أكثر من مرة واحدة في هذه الرواية . وفي ميولوجية دوستوفسكي ، يدل هذا اللقب على مدلولات غنوصية . (اشراقية) وميسيانية ، ولكن وكما ألمح إلى ذلك دوستوفسكي بطريقة واضحة ، فإنه كان يشير بذلك إلى شخصية الأمير هال عند شكسبير . فلقد قدم لنا ستافروجين في صورة الأمير الوحشي لويلز ، وكما حدث في .

النموذج الشكسبيرى الذى اقتدى به ، فانه كان يحيا حياة هستهترة فى العالم السفلى للجريمة والفسق ، وسيحاط خلال رواية المسنوس بخاتبة من المخادعين من المتطفلين والمتوحشين ، وسيبدو - كما كان الحال عند الأمير هال - لفزا فى نظر أصدقائه الحميمين (المقربين) وللملاحظين الخارجيين فهم لا يعرفون هل سيزداد ادهاشه لهم .

باخترقه السدم العفنة والقبيحة

لسحب اللخان كانت ستصرعه ، كما يبدو

أم أنه فى نهاية المطاف

سيسمح للسحب الدنيئة الناقلة للعوى

بأن تسحق جماله من العالم .

فهناك جمال وتبل عند ستافروجين . وكما كتب ارفنج هو (*) فى مقال عن السياسة عند دوستوفسكى : « يمثل ستافروجين مصدر الفوضى التى تفيض من شعوص الرواية . فقد استحوذ عليها ، ولكنه هو بالذات لم يتعرض لأى استحواز » (٣) . ويلاحظ حتى فى دعايات دوستوفسكى المبكرة وجود نوع ما من الحكمة الدالة على الشعور باليأس ، والتى توحى بظهور أمير شيكسبيرى آخر ، اذ يؤكد أحد المواطنين الحمقى أنه ليس ممن يساقون من أنوفهم . والتقط ستافروجين المعنى الحرفى للعبارة ، وترجمها الى بانتوميم من المفارقات المضحكة . ويذكرنا ذلك بهاملت ، واهتمامه بطابع اللغة ونكاته اللادعة . ويتعزز التشبيه بفضل عدة مشاهد تحت على التساؤل : هل كان ستافروجين « متمتعا بكامل قواه العقلية » عندما عرض الأصبية الغريبة والقصية ، ونفى من المدينة . فقد زار مصر موطن التقليدى للأسرار الإشرافية (الفنوصية) ، وأيضا أورشليم التى تحققت فيها الرمنالة المسيانية . ثم سافر الى آيسلنده على نحو يذكرنا بوجود آخرة ، جهنم فيها متخيلة كمكان مكسو بالجلد (بدلا من تخيلها فى صورة نار) . وتماثل هو وأمير الدانمرك (هاملت) وفاوست (الذى سعى ستافروجين للاقتداء به) فأمضى بعض الوقت فى جامعة ألمانية ، ولكن الشوق العميق والتوقعات الوحشية أغرته بالعودة .

وعلى حين غرة ، ظهر فى هذه المناسبة الهائلة فى بيت فارغارا بترفنا والكسنيحة ، التى وهبها دوستوفسكى نعمة الصفاء الروحى

Irving Howe.

(*)

"Dostoevsky The Politics of Salvation". Irving Howe

(٧)

• ثيويد ١٩٠٧ (Politics and the Novel)

المصاحب لحالات الاعتماد عن العقل ، وسأل : هل أستطيع أن أركع أمامك الآن ؟ « واستنكر ستافروجين برقة اقدامها على ذلك ، ولكن دلت جميع الدلائل على أن السؤال في محله ، وأن هناك شيئا ما في شخص ستافروجين يبرز خضوعه وإيماءاته الأولى بالعبادة ، أما « شاتوف » وهو أيضا ضمن من عبروا تعبيرا أصيلا عن رؤيا دوستوفسكي ، فقد أقر ما فعلته ماريا فقال لستافروجين : « لقد انتظرت حضورك طويلا ، ولم أنقطع عن التفكير فيك قط » وتساءل : « هل تسمحين لي بتقبيل آثار قدميك بعد مبارحتك للمكان ؟ » واتسمت نظرات باقي الشخص « للأمر هاري » بمغالة مماثلة . فلكل منهم تصووره الخاص لستافروجين ، ويحاول استغلال قدراته لضائع شهوة شخصية أو مقصد « قرباني » ، ولكن ستافروجين حطم من ازدادوا تقريبا منه بدافع الهوى أو بحكم العادة مثلما فعل قبل ذلك الإله زويس في أسطورة سينميلي ويدرك ذلك بيوتر فيرخوفنسكي . فقد اتسمت عقيدته بالحذر والفدر معا .

« لماذا تحدث في وجهي ؟ انني بحاجة اليك ، فبدونك أنا لا شيء .
بدونك أنا لا أزيد عن ذبابة ، وفكرة صماء ، أي كوليس بدون أمريكا » .

حقا ! ولكن كوليس كان مكتشف العالم الجديد ، حتى إذا لم يعتبر مخترعه . ويشعر بيوتر بالحيرة من أمر هذا الأخير . « ألا يصح اعتباره هو الذي اخترع ستافروجين ، ويقول له : « انت فخور بنفسك ووسيم كأيك إله » . ولكن هذا الإله حريص على نحو غريب على عبادة البشر حتى إذا سجدوا له في حالات الفساد أو الجشع ، ألا يصح القول بأن موقف فيرخوفنسكي المرعوب سيثير انتباهنا إلى مفارقة طالما ترددت في أقوال الوجودية الحديثة عن أن الله هو الذي بحاجة إلى الإنسان ؟ (*) »

وهناك عدة مظاهر عند ستافروجين تكذب فكرة التجلي (تجلي الله للإنسان) والفكرة التي يعرضها على نحو مأسوي خفي نوعا عن دور الله في أساطير المرحلة الأخيرة في فن دوستوفسكي . فلهذه علامات تدل على أنه مسيح زائف ، وقدم لنا في صورة المسيح الدجال ، وعندما عهد فيرخوفنسكي إلى تخلص القيامة الألفية لاحظ وجود سكوتسكي (***) هنا في الحي وعقد فيرخوفنسكي مقارنة بين العقيدة الشهوانية للسكوتسكي ، وإيهاء ستافروجين بأنه ابن القيصر الميساني ، وفي لحظة إشراقية مصاحبة لحالة التوجع ، رفضت ماريا تيموفينا بحرارة مزاعم ستافروجين بسرمان الدماء الملكية في عروقه ، فهو ليس المريس الإلهي ، والصقر في الرؤيا الموعودة ، والمخلص في الأيقنة البيزنطية . « انه لا يزيد عن بومة ومخادع

Dieu a besoin des hommes.

(*)

(**) طائفة دينية روسية يفهم بعض بدعها من ميثاق الكلام .

وبياع ، ووصفته بأنه شبيه لجريشكا أو تريبيف الراهب الذى ادعى انه ديمترى الابن القليل للقيصر ايفان المرعب . ولقد أشير جملة مرات فى كتاب المسوس الى التماثل بين ستافروجين والقيصر الزائف ، الذى احتل مكانة مميزة فى الشعر الروسى والفكر الروسى ، وفى لهجة متناقضة مميزة تجمع بين الاعتراف بالفضل والسخرية يحيى بيوتر ستافروجين باعتباره ايفان ابن القيصر ، وعندما يولد ابن لماريا شاتوف ، فانها ستسميه ايفان بوصفه ابن ستافروجين والوريث غير المعروف للبلاد . وعلاوة على ذلك ، فان ستافروجين مثل المسيح الدجال ، كان يتشابه على نحو خطير هو والمسيح ، اذ كانت القتامة فى حالته تتوهج باشعاع مميز . وقالت الكسيحة : « انك تشبهه ، تشبهه كثيرا ولعلك من أقربائه » ، فهم وحدها بقدرتها - التى رآها دوستويفسكى وثيقة الصلة باتصافها بالحماسة - على التحديق النفاذ كانت ترى ستافروجين على علاقته ، وتراه مرتديا قناعا زائفا من الألعية . فهو كطائر الليل الذى يدعى أنه صقر وقادر على التحليق عاليا . وانتهى بستانفروجين الأمر بشنقه لنفسه . واعتقد الناقد فلاديمير سولونيف ، وهو من المقربين الحميمين الى فكر دوستويفسكى ان هذه الفعلة الأخيرة تثبت بالقطع الطبيعة الحققة لستانفروجين . انه يهوذا ، أو المسيح الدجال ، وهناك عدد وفير من الشياطين ياتمرون بأمره . وجسمت شخصيته توقعات دوستويفسكى باقتراب ظهور عهد شيطاني جديد قبل مواعده ، سيظهر فيه مخلصون زائفون من الشرق لخداع أئمة البشر ، والزج بالعالم الى الفوضى .

واستند هذا التفسير الذى أتى به سولونيف على دليل قوى مستمد من عالم الرواية ومن كتابات دوستويفسكى الفلسفية ، ولكنه ترك الكثير دون توضيح . ويحتوى اسم ستافروجين ليس فقط على المرادف الروسى لكلمة « قرون » ، وإنما أيضا على الكلمة التى تعنى « الصليب » . فهل أراد دوستويفسكى أن يعبر على لسان المسيح الزائف عن أحد البنود الرئيسية فى عقيدته الشخصية : أفضل أن أكون مع المسيح ، على أن أكون مع الحقيقة ؟ فلماذا سمح لنفسه هذا الستافروجين بتشبيهها على نحو لا يمكن الخطأ فيه (بيسوع) ابن الانسان ومتماثلا هو و « الأيله » بأن يصف على وجهه وأن يهان علنا ؟ أظننا نعرف أن دوستويفسكى كان يعتبر مثل هذه المكابدة من العلامات الظاهرة للقداسة . وعندما نبحث عن علاقة ستافروجين بالنساء سنصطدم بجملة من المآزق المتشابكة تخص المعنى المحورى ، والحاجة الى الفهم الشامل . وفى اشارة ستافروجين لشاتوف قال له : « انها لم تنجب طفلا قط ، وما كان بمقدورها تحقيق ذلك ، فماريا تيموفيفنا عذراء » . ومع هذا فقد أصر على وصفها بالعروس ، وكانت ميبتها هى التى حطمت فى النهاية تحفظه الفاتر والداعر . وساد

الصلة بين ستافروجين وماريا تيموفينا السر المقدس للزيجة والبتولة ، وقالت ماريا هناك معضلة سهلة لك . فاحذر ما هي ؟ « ولعلنا لم نقدم على ذلك ، « لأن الحل كان فانتازيا نوعا وفاسقا » . وبرز موتيف العفة مرة أخرى في لقاء ستافروجين وليزا نيقوليفنا . ورأى فيرخوفنسكى أنه كان « فياسكو » بمعنى الكلمة ، وأراهن بأى شيء أنكما كنتما تجلسان جنبا الى جنب فى حجرة الجلوس طيلة الليل ، واستنفدتا وقتكما الثمين تتناقشان فى بعض الموضوعات المتسامية والكبرى فكيف نوفق بين هذه الصورة وصورة المسيح الدجال الذى يصور تقليديا كتجسيد للشهوة النهمه ، ولم يكن ستافروجين عاجزا جنسيا ، كما هو الحال عند مويشكن . ولكن المثل الأوحى فى الرواية الذى تكشفت فيه بوضوح اهتماماته الجنسية له طابع غريب ومقدس .

وحملت ماريا شاتوف ابن ستافروجين ، وتقبل شاتوف الوليد بانتشاء مصحوب بالاذلال . ونحن نساق الى الاعتقاد بأن هذا الطفل يرمز الى ما تحاول رواية المسوس غرسه فينا من آمال المستقبل . واختيار اسم ماريا (السيدة مريم) ، والسر الخاص بأبوة الله التى آلت الى المسيح ؟ والدليل شديد الإلحاح وثيق الصلة بالموضوع بحيث يتعذر إنكاره ، فئة ارتباط بين مولد المسيح ومولد ابن ستافروجين ، وليست هذه الصلة من باب التندر . فالنقطة التى شعر بها شاتوف والانفعال التلقائى والمباغت الذى تأثر به كيريلوف قد نقل الينا وكأنه قيم أصيلة . فلو كان ستافروجين مجرد مسيح زائف أو شخص تغلب عليه هذه الصفة ، فإن كل العجب والافتارات الروحية التى تترتب على مولد المسيح على هذا النحو ستعده إضافة الى ما فى المهزلة من إثارة للسخرية .

والنقاش فى دور ستافروجين كثير الحيرة . فهو خائن فى نظر المسيح كما يؤكد ايفانوف ، ولكنه « لا يدين بالولاء لابليس » . والظاهر أن المخطط الذى يتبعه فى مسلكه يقع بالمعنى الحرفى للكلمة خارج نطاق أخلاقيات الآدميين ، وربما يكون دوستوفسكى قد خضع عند تخيله له للشك العتيق الداعى الى اليأس . فلو كان الله خلق الكون ، فانه سيكون تبعا لنفس الشعاع الذى يسرى على كل الأشياء خالق الشر . وإذا صح أنه يحيط بجميع النعم فى كينونته ، فيصح أيضا أن تشتمل إحاطته كل الأفعال المتعارضة مع الانسانية . ولا يجسد ستافروجين هذه الميثولوجيا الكثبية فى جميع مواقف الرواية ، ولكن أفعاله واتصاله بالوضع الرمزي لماريا تيموفينا وماريا شاتوف يؤدى الى استبعاد فكرة تمثيله لعالم الشر الصرف ، أو تصويره المباشر لأمير الظلمات ، ويبدو أن هناك لحظات فى الرواية نقل لنا فيها ستافروجين الإدراك المأسوى لازدواجية الله . وإذا

استعملنا لغة العارفين بالخيمياء (باعتبارها الأنسب الى منطق الأسطورة والقصص) ، فأننا قد نفسر شخصية ستافروجين على أنها تنراجراماتون (*) ، وعلى أنها شجرة سحرية تفسر ، وتكشف سر صفات الله ، وما لبث أن لاحظ الرقباء ونقاد دوستوفيسكى أن ثيوديقته الرسمية - ميتافيزيقا الحرية التي ناقشها اليوشا كارامازوف - قد أخفقت في تقديم إجابة كافية على ما قصه إيفان كارامازوف بوحشية عن أهوال العالم وشروبه . وكم يخافرنى الاعتقاد باحتمال أن يكون الرد الأخير لدوستوفيسكى والأكثر واقعية في معناه موجودا عند ستافروجين في تلميحته الى أن الشر وانتهاك القيم الإنسانية لا ينفصلان عن معنى احاطة الله بكل شيء في العالم .

هناك قلائل من الشخصوس في الأدب تدفعنا الى الاقتراب من الحدود القصوى للفهم ، وليس من بينها ما يقنعنا على نحو أقوى بأن القول بأن الفروق المماسية بين الخير والشر وبين المقدس والوحشى من صنع الانسان ، وأن مجال تطبيقها محدود . ويمثل ستافروجين اعتقاد كيركجورد بأن مقولات الأخلاق والدين ربما لا تكون متماثلة ، وأنها قد تكون مختلفة الى درجة تثير الحيرة ، وعندما ننظر فى أمر ستافروجين ، فإننا ندهش لطريقة تحليله أو تشريحه الأعصاب عصبيا للدلالة على عدم توقفه عن التدقيق فى رؤياه للهاوية التى يتردى اليها الفكر ، أو لتلك القدرة التى دفعت دانتي الى شق طريقه وسط لهيب جهنم بالرغم من أنها سودت جلده ، كما تقول الأسطورة .

ومحاكمات « الجلد » (**) أو التوتر مسجلة فى المسودات ، وفيما يتعلق بالأمير فإن جميع الأشياء يجب أن تكون محل مساءلة ، كما أسر دوستوفيسكى لنفسه ، فلقد رأى من البداية ضرورة استئناد دور ستافروجين على مشكلة وجود الله حتى تبعا لما جاء فى جملة مبتورة « الى حد قلب الله والحلول مكانه » (والعياذ بالله) . وما قاله كولريديج عن شكسبير يصح عن دوستوفيسكى : لقد كان يملك « هذه القدرة المتسامية التى تساعد أى عقل عظيم على تقمص روح الشيء الذى يتأمله » . وثمة آثار فى كشاكيل الرواية تؤيد حلوث مثل هذا الاستيعاب الشامل . فإذا تصفحنائها فسيكون بمقدورنا أن نلاحظ كيف تجاوز دوستوفيسكى معتقداته الأصلية ، وتبنى أفكارا جديدة وأدرك بحسه بعض الومضات المباغثة ، وتفصل لنا المسودات البناء الأساسى لرواية المسوس ، وكيف

(*) Tetra-grammato كلمة مؤلفة من الحروف المتحركة المتناغمة التى تعنى

بالعبرانية الاسم الذى يتدرج التعبير عنه بالكلمة . الكائن الاسمى .

Nerve.

(***)

قام ستافروجين بدور العامل المساعد للأحداث الجارية ، فلقد كشف
 اهتزاز الايمان الدينى عند شاتوف ، وساق كيريلوف الى أقصى جلود
 العقل ، واستنجد بالقاتل الكامن داخل فيدكا ، وأيقظ الشهوة الهستيرية
 عند ليزا . انه محور حياة فيرخوفنسكى ، وان كان هناك تشابك شديد
 التوثق نعجز معه عن تحديد أين يكمن مبدأ الحركة ؟

وعندما صور دوستوفيسكى العلاقة بين ستافروجين والشخص
 الأخرى ، رجع الى احدى الأفكار المثلثة الذروة أفكاره ، يعنى ما يتخلل
 انحراف الحب من حماقة وشر . فعندما ينحرف حب الله ، تزداد فى
 مقابل ذلك الحماقة والشر . وفى هذه الناحية ، يعكس فكر دوستوفيسكى
 كتاب كارل جوستاف كاروس (*) . وربما قرأ الزوائى هذا المبحث الأقرب
 الى الشذوذ ، وان اتصف بالمعينة قبل سجنه فى سيبيريا . وذكر كاروس
 - فى معرض تمهيدته الجزئى لفرويد - وجود تأثيرات متبادلة (نستطيع
 تسميتها تحولات) - بين الروح الدينية غير الناضجة وعدم النضج
 الجنسى . وقد يتخض اندلاع المشاعر الدينية أو الهوى الشبقى فيما
 وصفه كاروس « بالروح غير الناضجة » عن حدوث فسوق مماثل . وربما
 ينبجم عن الغلو فى الرغبة التى قد يساء تصورها أو تموضعها بطريقة
 غير مكتملة على استسلام العقل للكراهيات المبالغته والبعيدة عن العقل .
 ودرمزت شخصية فيرخوفنسكى ومسلكه هذه الحالة من حالات الخبل
 الشرير . غير أن العدوى أصابت جميع الشخص على وجه التقريب .
 المحيطة بستاافروجين . ويرجع جانب كبير من الشر الذى اجتاح زوايا
 المسوس ، ولونها بلون قاتم الى تدنيس الحب أو انحرافه ، فالرجال
 والنساء يستسلمون للأمير هارى ، ولكنه لا يقدر عطايم أو يبادلهم خبا
 ينحب . ويسفر هذا الاخفاق فى الجزاء ، والذي تمتد جذوره الى اتصاله
 أساسا بالإنسانية عن توليد الفوضى والبغضاء .

وتتجلى الطريقة التى اتبعها ستافروجين فى نزح أرواح البشر حتى
 يستغنى للشياطين اقتحامها بقوة غير عادية وبرباطة جأش فى خادك اللقاء
 الذى تم فى بيت فيرجينسكى . والمشهد هو مشهد الغشاة الأخرى ،
 وتتراوح طريقة عرضه بين الأسلوب الساحر والأسلوب المأسوى . وأشتان
 بيوتر فيرخوفنسكى الى أن أحلهم سيخون العهد ، وأن هناك يهوذا بين
 الحوارين . ووسط كورس الإنكار والاعتراض ، لاذ ستافروجين ابن القيصر
 بالصمت ، وزواجه المتأمر من طالبين إعادة التأكيد لمعرفة مدى التزامه :

وهمهم ستافروجين « لا أرى ضرورة للإجابة عن السؤال الذي
يهمكم » .

وصاحت أصوات عديدة : « ولكننا تعرضنا للشبهة ، وأنت لم
تتعرض لها » .

وضحك ستافروجين ، ولكن عينيه كانتا متوهجتين : « وما ذنبى
أنا ، إذا كنتم قد تعرضتم للشبهات » .

وصاحت بعض أصوات فى دهشة : « ما ذنبك ! ما ذنبك ! » .

وبارح كثيرون مقاعدهم .

وغادر الأمير المكان متبوعا بنبه الزائف ، تاركا الرسل فى حالة
غراغ روحى رهيب وشريير . وبامكاننا أن نستبين من رغبة فيرخوفنسكى
التالية فى انهاء الأحداث ، وأن نلاحظ مزاعم هرطقية تكاد تقارب فى
عتاقتها المسيحية ذاتها ، يعنى خيانة يهوذا للمسيح حتى تتكشف ساعة
الوحى .

وأيا كان ما سيقال عن ستافروجين وميثولوجية المسوس ، فانه
سيتمصف بعدم الاكتمال لوجود فجوة كبيرة بين عالم النقد وعالم الشعر .
فتحن لن نستطيع استيفاء الكلام عن أهمية ستافروجين ، مثلما يتعذر
استيفائنا الكلام عن هاملت والملك لير . ففى أمور الشعر والأسطورة ،
ليس هناك ردود حاسمة ، وما هناك هو مجرد محاولات لزيادة كفاية
إجاباتنا ، وأن تتصف بزيادة دقتها وتواضعها . ولقد قال اميسون : لقد
اتسم كلام دوستوفسكى « بشذوذه ووضوحه » . وغالبا ما يرجع الوضوح
الى الغرابة ، ولقد فسرت الفاظ الشخصية المحورية للمسوس وما فيها من
تعقيدات شسكلية على أنها دليل على الاخفاق فى التقنية : « لقد أنزل
دوستوفسكى فى هذا العمل الرسالة فى أعماق شديدة الفور مما صعب
رفعها كاملا مرة أخرى . ولكى تبحر مركبه فان عليه قطع أكثر من وصلة
من الوصلات ، فلم يكن بمقدوره تزويد ما رآه بالشكل الفنى الا جزئيا
فحسب » (٤) ، ولقد شرحت هذه النظرية فى مقال جاك ريفير عن
دوستوفسكى . ففى صميم كل شخصية من شخصيات دوستوفسكى
— كما يزعم ريفير — توجد « س » أى مجهول لا يرد الى أى شىء آخر :
لا شىء يقنعنى أنه اذا توافر قدر كاف من الحدىس ، سيتعذر تصويرى

لاحدى الشخصيات التى تجمع فى صفاتها بين العمق والتماسك المنطقي .
ويخلص ريفير الى أن « العمق الحق » هو « العمق المكتشف » (٥) .
فاذا أوجزنا هذا التفسير فى شكل قول ماثور وأرجعنا زمانه الى فترة
سابقة لفيجاس ويك ، فسرى أن هذا الرأى هو أبلغ دفاع عن الرواية
الأوربية بالمقارنة بالرواية الروسية .

ولكنه دفاع على طريقة دفاع الخنادق . ففى أطلس عالم التجربة ،
أو عالم الأحلام ، هناك فجوات ليس بمقدورنا سبر عمقها أو قياس ارتفاعها
الى ما هو أكثر مما نستطيع غوصه أو صموده ، وإذا استشهدنا مرة أخرى
بالمثل المأخوذ من فروس دانتي (باراديسو) ، فسنراه يقول : فى أقصى
حمود الرؤيا فأننا نهتدى الى النور عندما نفض أعيننا وليس فى مواصلة
بحثنا بأعين مفتوحة ، غير أن الكوميديا الالهية والمؤلفات التى اسندت اليها
ربغير فى منطقة تمكس تصورات مختلفة ، ويرجع الاختلاف الى تضمين أو
غياب العنصر الدينى ، اذا استعملنا كلمة « دينى » بأوسع معانيها ،
فعندما يفتب هذا العنصر سيبدو متعذرا الاحتذاء الى بعض المنجزات
الشعرية التى فى متناول اليد . ونحن نعرف هذه المجالات التى فى
متناول اليد ، عندما نرجع الى التراجيديا اليونانية أو الاليزابيثية ،
والى ذرية الملحة الجادة - وهذا ما أسلم به - وبالرجوع أيضا
الى روايات تولستوى ودوستويفسكى . وعندما تعجز الرواية
الأوربية عن بلوغ التفوق الذى يربط بينه وبين روايات مثل الحرب
والسلام وأنا كاريننا والأبله والمسوس والاخوة كارامازوف ، فأننا نعو
ذلك الى قصور المدى والافتقار الى الأساطير .

لقد اعتمدت أحداث فى الرواية ، كما مارسه يلزاك وستندال
وفلوبير وهنرى جيمس على القسم الأوسط من طيف الواقع ، ووباء من
كلأ الطرفين تقع أعماق كبيرة وارتفاعات كبيرة . ولقد تبين فى حالة مارسيل
بروست إمكان احتواء هذا النطاق الأوسط - الذى يضم فى صدرته
النظام الاجتماعى للحياة - اعتمادا على القدرة على الملاحظة الدقيقة صورا
غنية وناضجة ومدروسة للحياة ، وتمد « البحث عن الزمان الضائع » (٦)
شاهدا على أعظم تحليل مسجل للخيال الدنيوى ، وليس بمقدور أية
نظرة للعالم خاضعة للزمان أن تقدم محاكاة أكثر ارتقاء وشمولا للحياة ،
واستطاعت متانة تقنية البناء لم الشمل عندما اتصفت ميتافزيقا الرواية

De Dostolewski et de : Jacques Rivière

(٥)

• ١٩٢٢ (Nouvelle Etudes — Paris) l'insondable.

A la recherche du temps perdu.

(٦)

بالهزال ، ولكن في آخر المطاف ، فإن العمل الفني يقتصر في حدوده على مجال أضيق من المجال الذي ظهر عند تولستوى أو دوستويفسكى ، وظهر المثل المؤيد لذلك في الحالة المخففة والمملوطة التي استبعد فيها بروسست من عرضه أنبل شخصه (روبر) وسان لوب الذي وجد صليبه العسكري (نيشانه) ملقى على الأرض في أحد بيوت الدعارة (*) . وفي الساعات المأسوية رأينا شخص بروسست - مثلما فعلت ايما بوفارى قبل ذلك - يطاطون الرأس قليلا، وكان السقف التي تملو رؤوسهم واطية . أما ديمتري كازاما زوف فقد رأيناه حتى وهو يرتدى جوارب قلدة - وهي اشارة قاصية للنظ من شأنه - يقف أمامنا في تشامخ مابين . فحتى آنئذ فإنه وجه مخلصنا الى الفكرة القائلة بأن الله - رغم كل هذا - قد خلق الانسان في صورته .

لقد ضخم ثلاثة من زواحي الصدرة في العصر التالي للعصر الرومى وهم د . هـ . لورنس وتوماس مان وجيمس جويس تراث الرواية ، ويرجع ذلك على وجه الدقة الى اتجاههم نحو الأساطير الدينية أو الموضوعات الترانسندنتالية (المجاوزة) للدينيات ، وإذا كانت محاولات لورنس قد تمنحنت عن وحشيات عملية خرافية سحرية جديدة ، وإذا كان توماس مان أو جيمس جويس لم يهتديا الى الهامات متكاملة كتلك التي يلمحها دوستويفسكى ، فإن هذا الأمر لا يهم ، فالحقيقة المهمة تكمن في طبيعة تجاربهم « فأوليس » (لجويس) بوجه خاص هي دعوة راسخة للبحث عن نظرية متناسقة للعالم ، لم يقدر عليها أحد من الشعراء الأوروبيين منذ ميلتون ، وكما كان الحال عند ميلتون كان العامل المتحكم فيها هو الأسطورة الدينية . وكما كتب بلاكفور (**):

« ان شخصية ستيفن هي صورة إبليس ، أى شخصية منبوذة بإزادته ، وأنسان متصلب ، وبلوم هو المسيح (كما ورد في الكتاب تحت اسم الآخر) وهو انسان متغرب حسب التعريف شديد العدوانية في رد فعله ضد أى انحراف في التجربة » .

ويتصف الاثنان بطبيعة الحال بصفات أخرى أيضا . ولكن المهم هو أن تناسب هذه المقولات في جميع النقاط التوسع الملحوظ في نطاق الرواية المنثورة .

وانتهى ضجيج جويس العتيد ومحاولة انشاء اكسلسيا (***) أو كنيسة تختص بالنواحي الحضارية بالشعور بالأحباط جزئيا ، بقدر ما نستطيع أن نقرر . ولم يستطع أعلام الرواية الأمريكية في القرن العشرين

Maison de passe.

Anni Mirabiles . في

Blackmur.

(*)

(**)

Ecclesia.

(***)

اقتفاء أثر العقيدة السائدة والشاملة التي ينفذ دوستوفسكي بذورها أو الاقتداء بتولستوى وتفردته وشعوره بالانتشاء الذاتي . على طريقة الوثنيين ، وإن اتصف بمقلانيته ، لقد كانت معاصرة الحاسة النينية للمخيلة الشعاعية في روسيا القرن التاسع عشر ، والجدل الدائر بين الشعائر والشعر من مستلزمات ظرف تاريخي خاص ، ولم يكن أقل ارتباطا بالأرض في إحدى لحظات الزمان ، كما حدث قبل ذلك عندما ساعد تضافر الوقت المناسب والعبقرية على ظهور التراجيديا اليونانية والدراما الاليزابيثية .



مؤلفات تولستوى ودوستوفسكي أمثلة جوهرية لمشكلة الايمان بالأدب فهي تحدث في عقولنا ضغوطا وتأثيرات متسلطة شديدة الوقع ، وتشغل قوما كانت مقصورة بكل وضوح على السياسات الكبرى في عصرنا ، بحيث لم يعد في مقدورنا التجاوب معها على أساس أدبي صرف حتى اذا رغبتنا ذلك ، وتتطلب هذه المؤلفات من قارئها التزاما غنيا غالبا ما يدفعه الى استبعاد كل بديل آخر ، ان مؤلفات تولستوى ودوستوفسكي لا تقرأ بحسب ، ولكنها تدعونا الى الايمان بها . وكان الناس ، رجالا ونساء ، ينجحون الى ياسنانيا بوليانا (اسم القرية التي كان تولستوى يملك ضيعة كبيرة فيها) سعيًا وراء الاستنارة أملين الحصول على رسالة ما تحل حكمة أو نبوءة للخلاص . وكان معظم الزائرين — باستثناء أحد المرموقين مثل الشاعر البويسري ولكنه — ينشغلون لقاء المصلح الديني والنبى أكثر من الروائي ، الذي تعرض للشجب حتى من تولستوى نفسه ! غير أن الشخصيتين كانتا لاتنقسمان في واقع الأمر ، إذ كان شارح العهد الجديد وامبتادغاندى يفضل ما لديه من وحدة أساسية — أو لعل الأفضل القول بحكم تعريف عبقريته — هو يعينه مؤلف « الحرب والسلام » وأنا كارينينا . ويتباين مع هذا النفر الذي يتسمى « بالتولستويين » أتباع دوستوفسكي . إن المؤمنين برؤية للحياة . وألف جوزيف جوبلز رواية عجيبة ، وإن كانت لا تخلو من الموهبة سماها ميكائيل ، وفيها تصادف طالبا روسيا يقول : اننا نؤمن بدوستوفسكي مثلما آمن أبائنا بالمسيح (٦) ، وما قاله حصيلة لما سجله برديف وجيد وكامى عن دور دوستوفسكي في حياتهم ، ووعيمهم المستمد من تجاربهم الخاصة (٧) . وقال ماكسيم

(٦) Michael — Joseph Goebbels (ميونخ ١٩٢٩) وهو غير الدكتور جوبيلز وزير الدعاية الألمانية في عهد هتلر . وابن بالفصل للأستاذ سينفي راتشر الذي : تهنئ الى هذا العمل .

Prise de Conscience,

(٧)

جوركي : ان الحقيقة البسيطة لوجود تولستوى قد سرت للآخرين الاشتغال بالكتابة ، وشهد الوجوديون وبعض الشعراء الذين استطاعوا الاستمرار في الحياة بعد احتجازهم في معسكرات الاعتقال القائلة بأن صورة دوستوفسكى وتذكرهم لأعماله ساعدهم على التحمل والتفكير بتعلل ، فلما كان الايمان ثمرة متوجة للروح ، فانه يتطلب موضوعا مكافئا له . فهل نستطيع تصور أحدا يقول انه يؤمن بفلويز ؟ »

ولعل ميرشكوفسكى كان أول من أدرك جانب التباين في شخصية تولستوى ودوستوفسكى ، وبدأت له نقائص منظوريهما للعالم تعقبا مؤسفا على حالة الانشقاق في الضمير الروسى . وكان يأمل فى اقتراب الوقت الذى يلتقى فيه التولستويون والدوستوفسكيون عند هدف واحد :

« هناك حفنة من الروس - وأغلب الظن أنهم لا يزيدون عن ذلك - من المتعطشين لتحقيق فكرتهم الدينية الجديدة ، ممن يؤمنون بأن الجمع بين فكر تولستوى وفكر دوستوفسكى سيؤدى الى خلق الرمز - أو الوحدة - المثلى للقيادة والاستمرار فى الحياة » (٧)

والظاهر أنه من غير المحتمل أن يقر الروائيان هذا التوقع . إذ كانت نقطة الاتفاق الوحيدة بينهما هى اعتراف كل منهما بعبقرية الآخر ، واتسم هذا الاعتراف بالحذر ، وكان أحيانا اعترافا مضمرًا . فلقد وضعهم اتجاه عظمتيهما وصورة كينونتهما فى موضع خصام يستعصى على العلاج .

ولم يتقابل تولستوى ودوستوفسكى قط ، أو اذا توخينا الدقة قلنا أنهما كانا مقتنعين بعدم تقابلهما ، بالرغم من ادراكهما ان هذا قد حدث فى وقت ما عندما كانا يرتادان نفس المحافل . والحق فقد اقتربت سيرتهما الخارجية وتاريخ أرائهما الدينية فى مناسبات شتى ، إذ كان الاثنان على اتصال بمجموعة بتراشفسكى (دوستوفسكى ١٨٤٩) و (تولستوى ١٨٥١) ، وتركت أحداث مختلفة مثل الحكم بالإعدام وموت الأخ ، الانطباع الذى تركه مشهد الحياة فى المدينة فى أوروبا الغربية ، وانطباعات أخرى يمكن مقارنتها من ناحية دورها فى تشكيل معتقداتهما ، وأولع الاثنان بلعب القمار ، وقاما بعدة زيارات للدير المشهور فى أوبيتين ، وانهر الاثنان بالحركة الجماهيرية فى السبعينات ، وساهما بإرسال مقالات للجريدة التى كان يصدرها ميخائيلوسكى . وكان لهما أصدقاء مشتركون من الراغبين فى تدبير لقاء لهما . وبقدر ما هو معلوم فان هذا اللقاء لم يتحقق . ولعل القطبين كانا يخشيان أن ينتهى هذا اللقاء بصدام شديد فى الأمزجة ، أو الى ما هو أخطر ، يعنى الى الفصل التام ، فى الاتصال (كالذى أقسد المقابلة القصيرة التى حدثت بين جويس وبروست) .

وبعد أن تلقى تولستوى خبر وفاة دوستويفسكى بفترة قصيرة كتب الى ستراخوف .

« لم أر الرجل قط ، ولم يحدث بيننا أى نوع من الاتصال . ولكن عندما مات أدركت فجأة أنه كان أتمن المخلوقات وأعزها وأشدها ضرورة ، ولم يخطر ببالي قط مقارنة نفسه به . فكل ما كتبه (وأقصد بذلك الأشياء الحسنة فقط والأشياء الصادرة) كان يتميز بقدر من السمو ، وكلما ازداد اقباله على هذا الاتجاه زاد شعورى بالاغتياب . ولا يستبعد أن أغبطه لمنجزاته الفنية ، ولما كان يتمتع به من راحة عقل ، ولكن ما يصدر عن القلب لا يشعرنى بغير السرور . ولقد تصورته دائماً كصديقى وقدرت بثقة كبرى احتمال رؤيته فى وقت ما ، ثم فجأة قرأت خبر وفاته . وفى البداية شعرت باضطراب شديد ، وأدركت فيما بعد كم قدرته ، فبكيت ، وما زلت أبكى حتى الآن . فقبل وفاته بأيام قليلة استمعت بقراءة كتابه المجرح والمهان » .

وليس من شك أن تولستوى عندما كتب متأثراً بالصدمة كان مخلصاً فيما قاله ، ولكن عندما زعم أنه يعد العدة لرؤية دوستويفسكى فى وقت ما ، فإنه إما كان يخدع نفسه أو يستسلم لاحتساس عارض فحسب . ويذكرنا ذلك باخفاق مماثل فى اللقاء فى حياة كل من فردى فاجنر ، ويقال ان فردى وصل الى قصر فاجنر فى فينيسيا لعقد ما يوصف بأول لقاء بينهما فى نفس اللحظة التى مات فيها فاجنر ، والعمرة المستخلصة من هذه الواقعة أنه لا بوصفه انساناً ، ولا بوصفه موسيقياً ، كان بمقدوره ان يصل الى هناك قبل ذلك .

وتتم الرسالة حتى فى لهجتها الحزينة عن المشاعر الحقيقية لتولستوى . فما الذى اعتبره «أشياء حسنة وأشياء حقّة فى عالم الرواية عند دوستويفسكى ؟ لقد تماثل تولستوى هو وتورجينييف فى النزوع الى وضع رواية « بيت الموتى » على قمة مؤلفات دوستويفسكى جميعاً ، واعتقد تولستوى أنه كتاب حسن وتهذيبى ، وليس من شك أنه كذلك ، ولكنه لا يمثل دوستويفسكى لا فى اتجاه نضجه ولا كروائى . ولعله أكثر أعمال دوستويفسكى اضطراباً بروح تولستوى . وما أعجب به تولستوى فى رواية « المجرع والمهان » هو عنصر الشجى المسيحى ، والخاصية العاطفية المتأثرة بديكنز . أما الأعمال الكبرى لدوستويفسكى فإنه نفر منها . ولاحظ ماكسيم جوركى أن تولستوى تحدث عن دوستويفسكى مكراً وعلى مضض وتجنب أو كبت بعض الأشياء . « وأحياناً اندلع التعارض الأساسى فى شكل متوهج بعيد عن الانصاف : « لقد كان شكاكاً بلا مبرر ، طموحاً ثقيلًا وسبىء الحظ . ومن الغريب أنه يقرأ بوفرة . ولا أدري لماذا ؟ فكل شئ عنده موجه وبلا فائدة » .

لأن جميع هؤلاء البلهاء والمراهقين والراسكولنيكوفات ، ومن هم على شاكلتهم ليسوا أشخاصا حقيقيين . ان كل شيء أبسط من ذلك كثيرا ، وأكثر تقبلا للفهم . وما يؤسف له أن الناس يقرؤون ليسكوف . انه كاتب حقيقي » (٨) .

وعقب تولستوى فى معرض حديثه مع جوركى تعقيبا غريبا ، فقال ان هناك بعض النماء اليهودية تجرى فى عروق دوستوفسكى . واذا استشهدنا بأحدى الصور التى ترامت للقديس جيروم عن انشقاق العالم : (فكان أثينا مدينة العقل والشك والاستمتاع الحر بطاعة الدنياويات) كانت فى حالة مواجهة هى وأخريات اورشليم المجاوزة للعالم .

أما اتجاهات دوستوفسكى نحو تولستوى فانها مبعث للحيرة ، وبالغة التعقيد ، وفى كتابه « يوميات كاتب » اعترف بأن « الكونت ليون تولستوى بلا أدنى منحة للشك هو أكثر الكتاب شعبية عند جماهير القراء بكل ألوانهم . وأكد لقراءه ان أنا كاريكتنا ، التى لا يرضى عن سياستها ، من الآيات التى يعجز عن بلوغها أدب غرب أوروبا ، ولكنه شعر بسخط دائم من تصور الظروف والامتيازات الاستثنائية التى يعمل تولستوى من خلالها ، فحتى فى بداية عهده بالكتابة ، عندما عاد من سيمبالايتسك ، فانه شعر أن معدل الأجر الذى يتقاضاه تولستوى من المجلات الأدبية باهظ للغاية ، وكتب الى ابنه أخيه فى أغسطس ١٨٧٠ متعجبا :

« هل تعرفين اننى أعى تماما اننى لو كنت أمضيت سنتين أو ثلاث سنوات فى تأليف هذا الكتاب — مثلما يستطيع كل من تورجينيف وجونشباروف وتولستوى — لكن بوسعى انتاج عمل يستمر الناس فى الحديث عنه حتى بعد مرور مائة سنة من الآن ! » .

واعتقد دوستوفسكى أن الفراغ والثراء هما اللذان أتاحا الفرصة لظهور أعمال تولستوى ، بل ونسب اليهما الفضل أيضا فيما يتمتع به تولستوى من روح مميزة وطابع خاص ، ووصف روايات تولستوى بأنها « أدب الأفيان » وصرح فى رسالة الى ستراخوف فى مايو ١٨٧١ :

« لقد قال هذا النوع من الأدب كل ما بوسعه قوله ، وبصورة متميزة فى حالة ليون تولستوى ، واستنفدت غايته ، وأصبح معقيا من الاضطلاع بأية مهمة أخرى » .

وفى يوميات كاتب (يوليو — أغسطس ١٨٧٧) وصف دوستوفسكى الكثير من أعمال تولستوى « بأنها لا تزيد عن صور تاريخية لعصور مضت

(٨) رسالة من تولستوى الى جوركى . ضمن Reminiscences of Tolstoy .
(ترجمة كاترين مانسفيلد) لندن ١٩٢٤ .
Chekov and Andreev

« وولى أمرها » • وكرر القول بأن منجزات تولستوى تحتل مكانة أدنى من مؤلفات بوشكين الذى كان رائداً للأدب التاريخي ، وبلغ به الكمال • وفى استايقا دوستويفسكى ، تجر هذه المقارنة - ضمناً - سلسلة كاملة من القيم والمثل • اذ كان بوشكين هو الشاعر القومي والنبى القومي ، ومجسم مصير روسيا • وعلى نقض ذلك ، فقد بدا كل من تورجينيف وتولستوى لدوستويفسكى (كما لاحظ فى كتابه حياة آثم كبير) كشخصيتين غريبتين نوعاً •

وأشير الى تولستوى وفكر تولستوى فى جملة حالات فى عالم الرواية والكتابات الجدلية لدوستويفسكى • واتخذ تحمسه للجامعة السلافية وتوقعاته الميسانية فى إبان حرب البلقان روحاً هستيرية ، وكتب فى يومياته : « بارك الله فى المتطوعين الروس وحقق لهم النجاح - ويشاع ان الضباط الروس قد استشهدوا بالمشات فى المعركة ، وكم نعزى بهم ! » • وتصور دوستويفسكى اداة تولستوى للحرب فى الكتاب الأخير من أنا كارينا برهانا على الردة والاغراب الكرية عن القضية الكبرى لجميع الروس » ، وتعرف فى شخص ليفن على لسان حال تولستوى ، وأدرك فى حب ليفن للأرض المقدسة « شعوراً مماثلاً لشعوره » • وما أزعج دوستويفسكى هو حقيقة امكان الفصل بين هذا الحب وبين الشعور القومي • فلقد اتخذت ياسنايا بوليانا شكل العالم المخلق من خلال صورة ضيعة ليفن • ولقد رفع تولستوى من قدر الحياة الخاصة على حساب الحياة العامة ، وتصور دوستويفسكى بوصفه صاحب رؤيا إعادة غزو القسطنطينية ، « وزرع المرء لحديقته » شكلاً من أشكال الخيانة • واختتم نقده لآنا كارينا فى اليوميات بملاحظة تضمنت اتهاماً بالبلاغة : « ان أمثال مؤلف أنا كارينا هم أساتذة المجتمع ومعلموه ، بينما نحن لا نزيد عن كوننا تلاميذ لهم ، فما الذى يعلمونه لنا اذن ؟ » •

غير أن العراك امتد الى ما هو أعمق من الخلاف السياسى • فلقد اكتشف دوستويفسكى ببصيرته الخارقة للطبيعة والقادرة على النفاذ فى أعماق العقل ، اكتشف فى تولستوى أحد أتباع روسو ، ولمع دوستويفسكى - وكأنه يتنبأ بالفيب - وجود تحالف بين مذهب السعى نحو الكمال الاجتماعى واللاهوت المستند الى العقل ، أو أولية المشاعر الفردية ، وبين الرغبة فى استئصال الاحساس بالمفارقة والمأساة من حياة البشر ، واستطاع دوستويفسكى أن يكشف بجلاء - قبل المعاصرين الآخرين لتولستوى ، بل وقبل تولستوى - الى أين يساق الفكر التولستوى • انه يساق الى مسيحية بلا مسيح • وتكهن بوجود ركيزة من الأناية - على طريقة روسو - وراء مظهرها الانسانى ، ولاحظ فى كتابه « الشباب الخام » : « يتوجب أن يفهم حب الانسانية على أنه حب لتلك الانسانية التى خلقتها بنفسك

داخل الروح ، ودفعه الاقتناع بالعقيدة الأورثوذكسية المفتونة بأسرار
الايان وماساته الى الاحساس بان تولستوى يمثل قمة خصومه .

بيد أن دوستويفسكى كان روائيا عظيما متحمسا ومولعا بالبحث
فى أحوال البشر بحيث يتعذر انجذابه الى فلك تولستوى ، ولا ينبغى
المبالاة بالتلميحات الغريبة لتولستوى فى جميع ما كتب دوستويفسكى من
روايات بغير مراعاة لهذا الانشقاق فى دوافعه نحوه . ولقد أشار النقاد
طويلا الى أن اسم الأبله : الأمير ليف نيقولفتش مويشكن ترديد لاسم
الكونت ليف نيقولفتش تولستوى . وبالإضافة الى ذلك ، فقد شعر كل
من مويشكن وتولستوى بالحنان اسميهما من شجرة نسب تمتد الى عهد
بعيد ، وربما بين من التشابه وجود عملية دياكتيكية فى عقل دوستويفسكى
تنسم بابهامها ووهيها ، وربما يكونها لاشعورية ، فهل كان يقصد القول
بان تصور تولستوى للمسيح (وما الذى كان سيتسنى له معرفته عنه
فى الوقت الذى كتب فيه رواية الأبله ؟) يتشابه هو ومويشكن نفسه
فى كونه مسيرا نحو العجز من أثر نقص راديكالى فى البصيرة ، أو مفالة
فى المشاعر الانسانية ؟ ، أم أن دوستويفسكى كان يشير الى أن فكرة
القداسة الفردية بغير سند من صرح كالكنييسة تعد صورة من صور اطلاق
العنان للأهواء مصيرها الانتهاء بكارثة ؟ ليس بمقدورنا الاجابة عن هذا
التساؤل ، ولكن نادرا ما يكون مثل هذا النوع من الصدى مجرد صدفة .
اذ يمكن وراه اخلاص خفى من الخيال .

وثمة تلميح أقل خفاء ، ويحتوى على سخرية دقيقة من تولستوى
ورد فى الحوار بين ايفان كارامازوف والشيطان . اذ حاول هذا الجنتلمان
- (أو الوجه) اقناع ايفان بأنه شئ حقيقى :

« انتبه ! . فى الأحلام ، وبخاصة فى الكوابيس الناتجة عن سوء
الهضم أو أى شئ آخر ، يرى النائم أحيانا مثل هذه الأحداث ، أو مثل
هذا العالم الكامل من الأحداث فى شكل الأحبوة الروائية ، وما تحويه
من دقائق غير متوقعة من أسس الأمور الى أعلاها الى آخر زر فى كم السترة ،
على نحو لم يخترعه ليون تولستوى ، كما أقسم بأغلظ الايمان ، فالموضوع
لفز مقعد ، والحق ان أحد المسئولين الحكوميين قد اعترف لى بأن أفضل
أفكاره قد تواردت الى خاطره أثناء نومه ، حسنا ان هذا هو الحال الآن .
فبالرغم من أننى أمثل أحد هذه الهلوس ، إلا أنه كما يحدث فى الكوابيس ،
فأننى أتفوه بأشياء أصيلة لم تخطر ببالك من قبل » .

ولم يكتف الشيطان بالاستشهاد بالكتب المقدسة ، ولكنه استشهد
بتولستوى أيضا ، وما من شك أن دوستويفسكى قصد - ضمنا - السخرية

والقول بأن الواقعية الهائلة بتفاصيلها العديدة في الرواية عند تولستوى
عرضة للهلوسة مثل عالم الأطياف في الاخوة كارامازوف .

وذكر كاتب المانى (*) أن دوستوفسكى كان ينوى ابداع « رواية
معارضة لتولستوى » ، وإن صح ذلك فإن أحدا لم يعثر على أى اثر منها .
ولا وجود أيضا لأمثال والترسافيج ممن كانوا يزعمون كتابة حوار متخيل
بين الروائيين ، ومع هذا فأننى أتساءل : ألا نملك ما يصح أن يعتبر جانبا
من هذا الحوار المتخيل ، اذ تحتل في عالم فن دوستوفسكى وميثولوجيته
أسطورة المدعى الأكبر أو قاضى التحقيق شيئا من نفس المكانة التى تحتلها
مسرحية الملك لير ومسرحية العاصفة في عالم شكسبير . فمن حيث
الشاعرية ، والمقصد ، تتميز هذه الأسطورة بتعدد أجوكاتها بحيث
نستطيع تناولها - بما يعود بالخير - من وجهات نظر متعددة ، والتعرف
منها على مستويات عديدة من المعنى ، وقدم دوستوفسكى من خلالها آخر
ما فى جبينه من أفكار . وربما استمد بعض عناصرها وشكلها ومبتازيقيتها
من بعض خواطره الجدلية عن تولستوى ، وعندما اقترحت تصور أسطورة
المدعى الأعظم كحكاية رمزية ترمز الى المواجهة بين دوستوفسكى
وتولستوى ، فأننى كنت أدعو الى مخطط لا يتصف بالدوجماتيقية أو
بكونه مركز ثقل دائم ، لقد طرحت هذه الأسطورة كوسيلة للنقد باعتبارها
صورة ذهنية يستعان بها فى إعادة توجيه مخيلتنا الى أحد أشهر الكتب
الأدبية ، وإن كان الغزها .

وتمثل الأسطورة المقصودة المرحلة المتوجة لتصاعد الأزمة فى
المشاحنة بين إيفان كارامازوف وإليوشا كارامازوف ، فقبل أن يتلو إيفان
ما سماه بقصد بقصيدته ، زعم تمرده على الله ، وأنه ليس بمقدوره قبول
ما يقال عن الوحشية التى ترتكب ضد الأطفال الأبرياء . فإذا كان الله
موجودا ، بينما يقتل الأطفال ويصابون بالتشوهات من جراء اللانسانية
التي لا معنى لها ، فلا بد إما أن يكون شريرا أو عاجزا . ان فكرة وجود
ثيوديقا غائبة وعدالة افتدائية لا تستأهل « دموع أى طفل معذب يخطب
صدره بيده بقبضته الصغيرة ، ويصلى فى المرحاض النتن بسوع العاجز
عن التكفير عن ذنبه مسترحا الهه الشفوق العزيز ، وبعد ذلك رقق إيفان
من تنازله :

« ان الثمن الذى تحدد مقابل توافقنا وانسجامنا باهظ للغاية ،
ويتجاوز قدرتنا على الدفع دخولنا الى هذا العالم . ومن ثم فأننى أبادر

بالإسراع برد تذكرة دخولي • ولو صح أنني أنصف بالأمانة ، فأننى مضطر
لإعادة التذكرة بأسرع وقت مستطاع • وهذا ما سأفعله ، فليس الله هو
ما لا أقبله يا اليوشا • وكل ما هناك هو أنني سأعيد إليك التذكرة بكل
احترام » •

واقترنت حجة إيفان اقتداء وثيقا بهجوم بلينسكى على الهييجلين فى
رسالة معروفة الى بوتكين :

« مع كل التقدير لمذهبك الفلسفى المادى العتيق ، فى الشرف بأن
أوضح لك أنه لو قدر لى الارتقاء على سلم التطور ، فأننى سأطالب هناك
بمحاسبة (رد حساب) كل المخلوقات الذين دفعتهم الظروف والتاريخ
الى الرهينة ، والى ضحايا الأخطار والخزعبلات ومحاكم التفتيش والملك
فيليب الثانى ... واذا لم يحاسبوا على ذلك ، فأننى سأقصف رقبتي •
فأنا لا أرغب السعادة التى ستمنح لى اذا لم أطمئن مسبقا على كل أخ من
أخوتي • لقد قيل ان النشاز ركن من أركان الهارمونية • ولربما كان
ذلك ممتعا ومفيدا من وجهة نظر عشاق الموسيقى ، ولكن يقينا فإنه أقل
من ذلك امتعا ونفعا لكل من قدر له القيام بدور النشاز » •

وتكمن فى هذه الفقرة نواة الأسطورة : الربط بين النقد العام
للثيوديقا وفكرة محكمة التفتيش •

ولكن شبكة الذاكرة قد أقيمت فى عدة اتجاهات ، اذ يشير موتيف
تذكرة الدخول المعادة الى احدى الرمزيات العميقة للشاعر شيللر (*) • وفى
هذه القصيدة ، يروى المتحدث كيف قاىض الشناب والحب فى مقابل
الوعد التافه بحياة متناغمة معقولة فى الآخرة ، والآن فإنه يتهم الأبدية
بالخناع • فلا أحد قد عاد بعد موته لكى يثبت حدوث تعويض منصف
عن العذاب والتفاوت بين البشر فى العالم الآخر • ويحجب صوت عارف
بكل شيء على اتهامه : لقد خير البشر بين الأمل والهناء والمتعة (**)
وليس بمقدورهم الحصول على الاختيارين ، فمن يختار الأمل فى هبوط
وحى من السماء أو عدالة ترانسندتالية سيكون قد نال مبتغاه فى عملية
الأمل ، ولا تتوجب المطالبة بأى ثواب أكثر من ذلك • ولقد اكتفيت
بالاستشهاد بالأبيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بنص دوستويسكى :

« على معبرتك تلح الأشباح المحيطة بى

آيتها الأبدية المخيفة !

ولم أعرف ما هي اللحظة التي استطاعت اسماعدي

فخلد هذه الرسالة التي تحمل اسم السعادة

فختمها لم يسس .. انظر !

انها أمامك أيها القاضي

الذي يتخفى وراء قناع قائم

هكذا غمغت

ففي فلكتنا هناك اعتقاد مبهج يسود

بان نصيبك هو أطيايف الأرض

والمهدئات المخصصة لك بالاسم *

ويقولون ان المربعات هي التي تسوقك للشر

وأن المباحج من نصيب أهل الخير

وليس بمقدورك البوح بلفظ المقدر لنا

وليس بمقدورك كشف النقاب عن الفتنة الملتوين

ومحاسبة الكروب *

لقد منح ايفان كارامازوف والمتحدث في القصيدة تذكرة دخول (*)

ولكن ليس بينهما من هو على استعداد لدفع الثمن * اذ تفوق ظلمات

العالم قدرتهم على التحمل *

لقد وضع عنصران في موضع احتكاك اعتمادا على « الذاكرة الخطافية »

عند دوستوفسكي اذا استعملنا المصطلح الذي جاء به ليفنجستون (**):

فلدينا من ناحية قصيدة شيللر و « تيم » فيليب الثاني التي لمح اليها

الناسد الروسي بلينسكي * وكانت الخطوة التالية أقرب الى الخطوات

المحتومة ، اذ احتلت مسرحية دون كارلوس لشيللر موضع الارتكاز في

عملية التخيل * وظهرت أسطورة المدعى العام عند ايفان كارامازوف لأول

مرة * ويكاد يتماثل الارشاد المسرحي هو وطريقة التلميح اليه في

الأسطورة :

« الكاردينال المدعى العام رجل عجوز يناهز التسعين من عمره ،

وكفيف ويتكى على عكاز ، ويسير مستندا الى مرفقى اثنين من القسيس

الدومينكان وعنبسا اخترق صفوف الحاضرين ركع جميع النبلاء أمامه ،

ومنحهم بركتته *

Vollmachtbrief zum Gluecke.

.. the hooked atoms - Livingston Löwes (★★)

انه رجل عجوز يقترب من التسعين ، وانجنت الحشود على الفجر
وكانها شخص واحد في حضرة المدعى المسن ، وكادت تلمس الأرض ،
وبارك الجماهير في صمت ثم مضى في طريقه » .

بيد أن دراما شيللر زودت دوستوفسكى بما هو أكثر من المظهر
الخارجي للمدعى العام . وكما حدث في الأسطورة ، لقد عرج دون كارلوس
الى الكلام عن ديالكتيك الحرية والقوى التوفيقية ، وكشف عن التكامل
الفتاك للأقلية ، أى المستبدين الذين يحيون منعزلين ، وصورهم شبحالوف
فى رواية المسوس . وتحدث عن غواية التسامح والاغلال . لقد أفسدت
إمكانية الحرية الانسانية وتلقائية التلاعب بالمشاعر الانسانية « فيليب
الثانى » لبعض الوقت . فلقد أثارت فى طابعه الجهيم وميوله الاستبدادية
المستتنة على انكار الذات حالة من اللوعة . وتتبع نص دوستوفسكى
هذه المحاكمة (فى دون كارلوس) والمحاورتين المتباينتين بين الملك ومركز
بوزا ، وبين الملك والمدعى العام . ولقد نقل دوستوفسكى بعض موفيات
شيللر بغير تغيير على وجه التقريب الى قصيدة ايفان كارامازوف ، فعندما
حاول فيليب (عند شيللر) تبرير ما انتابه من مشاعر انسانية عابرة
عزا ذلك فى معرض كلامه عن المركز الى « النظرة التى ألقاها الى عيني »
وحديث نفس موقف التعرف بين المدعى العام والمسيح . فبعد أن أحقق
المدعى فى عينيه سمح الكاهن للمسيح بمبارحة المكان فى هدوء .

ولكن على الرغم من أن الأسطورة مدينة لبليونسكى ولشيللر ،
ولبوشكين أيضا ، كما سنلاحظ عندما تسنح الفرصة ، الا أن تأثيرها
الخاص وخصائصها الروحية مستمدة من السياق المباشر للرواية .
وتتعرض هذه الحقيقة أحيانا للتجاهل ، لأن الأسلوب الذى استعين به
فى عرض أحداث ايفان كان يتسم بنبرات الزاعقة وبصياغته العتيقة
نوعا . وكأنه أراد بهذه الوسيلة صبغ هذه الفقرة بطابع مميز يختلف عن
لغة باقى الرواية . على أن قصيدة ايفان تمثل جزءا لا يتجزأ من الحوار
بين الأخوين كارامازوف (ايفان واليوشا) ولا يمكن الفصل بين الكثير من
معناه وبين غايته الدرامية ، فايوان يستفسر من اليوشا عن وجود انسان
فى العالم يتمتع بالقدره على العفو عن يعذبون الأطفال المعجزة . ويجب
اليوشا : « هناك كائن بمقدوره العفو عن كل شيء ، عن الجميع ، ومن
أجل الجميع . لأنه وهب دمه البرى للجميع ولكل الأشياء ، وأنت قد
نسيته . ولقد أقيم المرح تكريما له ، وفى سبيله يصيحون مكبرين :
انك عادل يا الهى ، لأن حكمتك كشفت عن نفسها ! » .

غير أن ايفان لم ينس ، ويسترسل فى رواية حكاية زيارة المسيح
الى أنشيلية . وبعد الاستماع الى مونولوج المدعى العام يقول اليوشا :

« ان قصيدتك تركزت على مدح يسوع ، وليس على توجيه اللوم له — كما كنت تنوى » . ولكنه أخطأ في تقدير التصور المأسوي لايفان . فلم يقصد بالأسطورة البتة الهجوم على المسيح . انها بمثابة رمز متوج وناقل أولى لاتهام ايفان لله ، وأدرك ذلك اليوشا بعد لحظات وأضاف القول : « انك لا تؤمن بالله » ونطق هذه الكلمات بلهجة تنم عن الشعور بالأسف العميق ، وهذا هو لب الموضوع : فايفان يؤمن بالله بشعور وحشى مضمر ، لأنه عاجز عن ارغام روحه الصافية على الاعتقاد فى الله ، لأن هذه الحالة تمثل قمة الهرطقة من حيث الحدة وإثارة الألم .

غير أن ما اقترح الاقدام عليه سيكون تصورا اضيق من ذلك ، لأننى سأترك العلاقة بين الأسطورة والبناء الشامل لرواية الاخوة كارامازوف دون تعرض له . وسأعتمد على إحدى حيل النقد ، وأعتبر حكاية ايفان ، كأنها لقاء متخيل بين تولستوى ودوستويفسكى ، يرمز الى ما وقع من صدام بين رؤيتين للعالم ثم التعبير عنهما بعبقريه واحساس بلاغى عظيم فى جوانب حاسمة من فكرهما . فلقد تركزت قصيدة المدعى الكبير ، وعرضت فى صورة متطرقة العداء بين عقيدتين تعرضتا للكتمان بعد تشتيتهما ، أو من تأثير الحذر فى المجادلة ، فهنا بيقولونا أن نتنبه بأقصى قدر من الوضوح ما سماه بردييف « بالخلاف الذى لا حل له » بين تصورين رئيسيين للوجود . ولقد أفصح دوستويفسكى فى مسوداته — بعد أن تأمل نفسه مليا — عن الأفكار والتحديات التى تعد من ركائز هيولوجيته . وهناك فصول قليلة « أنعم النظر فيها » على نحو يفوق ما حدث لهذه الحالة ، ويمزى ما فيها من إبهار الى ما تضمنته من تفاصيل .

ولنفحص فى البداية أحد المداخل التمهيدية فى الكشاكيل :

● أقطع كل رؤوسهم *

المدعى العام : وما هى حاجتنا الى « هناك » ؟ . اننا أكثر انسانية منك . ونعشق الأرض . لقد أنشد شيللر للفرحة (*) . وتسأل داماسين (**) عن الثمن الذى يدفع فى سبيل هذه الفرحة ؟ من النماء التى تسيل ومن الفضاة غير المحتملة ؟ لا أحد يطرق هذه الناحية . آه ان الصلب حبة بشعة .

المدعى العام : أن الله مثل التاجر . انى أحب الانسانية أكثر من حبى لك كفرد * .

An die Freude.

(X.)

(★★) القديس جون داماسين Jean Damascène (مات ٧٤٩ م) وعرف بمحاربته للهرطقة والوثان . ويحتفل بعيده فى السابيع والعشرين من مارس من كل عام .

هنا ويحق. تظهر براءة العقل ، وما يحدثه من قفزات مبالغتة وفجوات
والتماير الخفية للحدس ، فليس بالإمكان استحضار أكثر من شذرة من
المخطط . وتحيلنا الجملة المهشمة في البداية الى تسلسل الفكر عن
الطيفان ويوتوبيا شيمالوف الإستبدادية . فهل كانت هذه العبارات تشير
الى رغبة كاليجولا الشهيرة في ادماج رقاب رعاياه في رقبة واحدة حتى
يستطيع قصفها بخبطة فأس واحدة ؟ أو هل بمقدورنا أن نكتشف فيها
تلميحا الى إحدى الشذرات الأبرك التي ذكر فيها دوستويفسكي بكل بساطة
اسم لويس السابع عشر ولى العهد المفقود ، ووضع خطأ تحت اسمه ؟ .
أما الجملة التالية ، فانها ستكون أيسر في إمكان استخلاص مقصدها ،
وأهميتها واضحة ، فلقد طرح المدعي الكبير قضيته التي يمكن وصفها
وصفا مقبولا بأنها قضية تولستوية . فلم تكن ميتافيزيقية في حالتها
محتاجة الى واقع يتجاوز أو يتسامى على واقعنا ، لأنها تجري في نطاق العالم
المادي. والدنيوي ، فبطلنا أكثر إنسانية من المسيح ، من حيث اتصافه
بالابتعاد عن الكمال والأدمية . وهو أكثر امتلاء بالحياة الحققة من المسيح
بفضل تعلقه بالعقل والنظام والسلام الاجتماعي . ومن هنا جاء تأكيد
تولستوي « نحن نشرق الأرض » ، فعليها يتعين انشاء المملكة الحققة ،
اعتمادا على الزهد أو حتى على العنف ان لزم الأمر .

وفي الأسطر القليلة التالية ، استغرق دوستويفسكي في مجادلة
تدور حول المتداعيات الشخصية والاشارات المتناثرة . فأولا ذكرنا بأنشودة
الفرح لشيبلر (*) . وإذا رجعنا الى القصيدة فسنلاحظ عددا من الفقرات
التي تستند الى فلسفة إيفان . والمقاطع السادسة من الكواترين ، وثيقة
الاتصال بوجه خاص :

أيها الملايين اسجدوا لفاطر السموات
خلقكم فسواكم

وميدي أيها الأرض أمام ربك . اننا نسأله الزحمة والغفران
يا جذوة الفرحة ! أيها القبس الالهى الجميل (*) !

ومن حيث الجوهر ، تمثل هذه المعاني ثيوديقيا المذهب المثالي التي
تدعو الى المعاناة في سبيل خلق عالم أفضل ، وحتى اذا أخفقنا فإن الله
سيثيب المحاولة . وعلى نحو ليس بمقدورنا توضيحه فإن أنشودة الفرحة

Der Ode An die Freude.

(*)

(*) (★) . نقل عن ترجمة حسين فوزى لهذه الأنشودة الغالدة في سيمفونية بيتهوفن
التاسعة .

سبقت دوستوفسكى الى جون دامسين الذى اشتهر بقصيدته (*) التى نهضت بنور مهم فى تاريخ مذاهب الكنائس الشرقية .

ولا يستبعد أن يكون دوستوفسكى قد عرف أنشودة شيللر وقصيدة دامسين ، التى أشاد فيها هذا القديس بالمفارقة المفرحة للآلام التى عاناها المسيح ، وبما عاد من نفع على جميع البشر بعد ميته المفجعة :

فليكن عيد البعث دعوة لنا للاحتجاج

بحمل الرب بحمل الرب !

فقد قادنا المسيح من الموت عبر-الحياة

ومن الأرض الى السماء

منشدا هلوليا ! « (٩) »

وهكذا كانت هناك مجموعتان تذكاريتان تجاورتا فى عقل دوستوفسكى : أنشودة الفرح لشيللر الذى يدعو الى تقدم البشر. واكتلافه والعمل الثانى هو احتفاء جون دامسين بتضحية المسيح الافتدائية . وفى هذه الجملة الأخيرة التى لا يخفى عدم اكتمالها ، نلاحظ تأمل دوستوفسكى للفكرتين : فهل يتوجب على الملايين أن تقاسى فى سبيل ثواب مجهول (ربما كان وهما ؟) ان هذا هو لب تحدى ايفان كارامازوف : « آه ! ان الصليب حجة فظيعة » ولكن ضد من ؟ وفى هذه المرحلة ، ربما لم يهتد دوستوفسكى الى أية اجابة يستطيع تلوينها فى مسوداته . فلعلها ستكون حجة يستند اليها من يرتابون فى خلود المسيح ، أو استعداد الله للمغفرة والعفو عن عالم عذب فيه ابنه الوحيد (المسيح) حتى الموت . غير أن عملية الصليب هى التى برر بها اليوشا اعتقاده بأن تضحية المسيح بذاته هى التى ساعدت على تبرير أية شفقة مهما كان نوعها ، أما نهاية الملحوظة فتتصف بالفازها . اذ يعجز المرء عن تفسير ما الذى يعنيه تشبيه الله بالتاجر ؟ . ولكن ثمة وضوحا فى معنى القوة والاتجاه الذى ورد فى زعم المدعى العام ان واجب الانسان يدعو الى حب الإنسانية أكثر من حبه للمسيح . وسوف يفيض الكلام عن هذا الزعم فى النص النهائى ، فالمدعى العام يدافع عن البشرية ضد العنف ومفارقات المشيئة الالهية ، ويهدف الى تبرير أساليب البشر فى مواجهة اله قوى غير مفهوم ، ويتبنى هذا الاستهلال فى الكشاكيل - فى اختصار معتم - مواربة العقل فى نظريته الى الحقيقة عند وضع المخطط الأساسى للأسطورة .

De fide Orthodoxa.

(*)

(٩) اثنين بالفضل فى هذه الملاحظات التى أشاد فيها دوستوفسكى بيجون دامسين لارهبانيات. الأستاذ جون ج. اميرال من University College فى لندن .

وتبعته سلسلة من المذكرات الموجزة فى جمل مبتورة وشذرات من الحوار ومقتبسات • وبوسعنا أن ندرك منها كيف ازدادت ألفة دوستوفسكى بمادته ، وسيطر على فكرته سيطرة كاملة ، وفى بعض الأحيان ، أقسم على قفزات ساعدته على بلوغ بعض النهايات التى استبعدت بعد ذلك فى الرواية الفعلية • ويذكر إيفان فى المسودات بصفة قاطعة انضمامه إلى المدعى العام « لأنه هو المحب الأفضل للإنسانية » • وتشتمل الاخوة كارامازوف على ارتياب ساخر :

« لماذا كل هذا الهراء يا اليوشا ؟ • انها مجرد قصيدة فارغة نظمتها طالب فارغ ليس بوسعه البتة نظم بيتين من الشعر • فما الذى دفعك إلى النظر إليها بمنظار الجد » ؟ •

وفى المخطط الأبعد للاخوة كارامازوف تماثل ديالكتيك المدعى العام إلى حد كبير هو وديالكتيك شيجالوف ومن النزعة الاشتراكية المساواتية (*) ، التى سخر منها دوستوفسكى فى رواية المسوس : « ان علينا أن ننتظر فترة طويلة حتى يتسنى لنا تنظيم المملكة » : هكذا أسر صوت مجهول الهوية فى الكشاكيل :

« سينطلق سرب من الجراد من الأرض صائحا بأننا نعمل على استعباده ، وأنا أفسدنا العذارى ، وإن كانت المخلوقات البائسة ستدعن لنا فى النهاية ، ستدعن ، وينضم أعظمها إلينا ، وتذكر أننا نتحمل المعاناة سحيا وراء اكتساب القوة » •

غير أن الملاعين والمعلومات لا يعرفون فى الواقع مدى العبء الذى سنتحمله • فنحن نحمل عبء المعرفة ، وعبء المعاناة • •

لم يتصف دوستوفسكى بنبوته الصادقة فى أى موضع آخر مثلما ظهر فى المسودات ، فى هذا الحوار الطويل بين مخيلته المترددة واليقنيات المندفعة كالسهم من معقولاته • ان مصدر شخصية المدعى العام - رغم كل مظاهر السوداوية والجلال التى أحاطت بها كما ظهرت فى رؤيا سيجالوف للاوليباركى هو شخصية الكاهن فى دون كارلوس ، وتصور الناقل الروسى بلينسكى لما را (أحد زعماء الثورة الفرنسية) كمحب للإنسانية • وعندما أحس بهويته لاحظنا ظهور نزعات عقلانية ومظاهر للحساسية تحل طابع تولستوى بلا منازع : كالافتتان بالأحاطة بكل شيء والمحبة المترن بالاستبداد للإنسانية ، وعنجهية العقل عنسما يظن أن معرفته اكيدة ، والنزعة التقشفية وإثارة العزلة ، وجاء تصور إيفان

« لهذا العجز الملعون الذى يعشق البشرية بعناد » تحمل نبوة على نحو غريب . اذ مات دوستوفسكى قبل أن يبلغ تولستوى سن المدعى الأعظم . ولكن هواجس الأسطورة تحققت الى درجة كبيرة . فلقد طعن تولستوى فى السن ، وزادت العزلة من وحشية روحه .

وبعد هذه الملاحظات التمهيدية التى سن فيها عقل دوستوفسكى ريشته أو قلبه ، انتقل الى برهانه الكاسح الذى اقتلع كل اعتراض . هنا أيضا تساعد المسودات على الاستنارة . ففيها يطرح المدعى الأعظم قضيته بصراحة أكبر مما حدث فى الرواية ، ويتيسر لنا تتبع تفاصيل الفكرة بوضوح ، بعد أن كانت محتجبة من أثر ليريكية القصيدة . ونرى « المدعى » وهو يتهم المسيح بتخليه عن البشر تاركا إياهم فى لهب تيارات الحرية والشك أيضا :

« قالبشر عندما بدحو العيش ، بحثوا عن السكينة التى خصوها بمكانة تفوق كل شئ آخر . أما أنت فقد عكست الآية وناديت بأن الحياة تمرد ، وقضيت على السكينة الى الأبد . وبدلا من أن تزودنا بمبادئ صلبة سلسلة وبينة ، صعبت الأشياء وأقصيتها عن أى منال .

والرسالة الثانية ، أى السر الثانى للطبيعة البشرية ارتكز على ضرورة توحيد مفهومية الكافة للخير والشر ، فمن يعلم ومن يرشد سيكون النبى الحق » .

وفى الاخوة كارامازوف ، طرح الاتهام نفسه ، وانا بطريقة أكثر شماعة :

« فانظر . انك بدلا من أن تتقدم بأساس وطيد لراحة ضمير الانسان الى الآن ... اخذت كل ما اتصف باستثنائه ونموضه والغازه .

وكما رأينا ، ان هذا الرأى هو بعينه الاتهام الأساسى الموجه من تولستوى الى العهد الجديد من الكتاب المقدس . وفى مقام آخر من الأحكام انه أيضا انتقاده الأساسى للرواية عند دوستوفسكى . وفطن ماكسيم جوركى لاحدى الملاحظات الأدبية عندما قال ان تولستوى وضع تصوره للقصيدة حتى ينسينا نقائص المسيح ، وسعى لاحتلال المفهومية غير المترددة والشمول الواضح محل ما هو استثنائى وغامض وملغز » . فقد تماثل هو والمدعى الأعظم ، فلم يقبل المفارقات والغوامض الملغزة فى تعاليم المسيح . اذ كان كل من تولستوى والكاهن الذى أتى به دوستوفسكى يؤمنان بقدرات العقل على اللقاء ضوء ثابت على ما تركه المسيح يسبح فى ظلمات بحور المجاز . وكتب تولستوى فى مذكراته (يونيو ١٨٩٩) :

« إن أهم شيء يكمن في الأفكار ، ويكون - بالتبعية - المبدأ الأساسي للكمال هو جعل الأفكار ركيزة للأعمال » . أما دوستوفسكى فقد اعتقد ما يخالف ذلك تماما . فقد عرف الصدمة بأنها « العبودية للفكر » ، فالعبد عبد الفكر ، كما قال أندريه جيد في كتابه عن سيكولوجية دوستوفسكى : « إن ما يتعارض والمحنة لا يجد أساسا البقيضاء ، ولكنه تفكر المخ (١) » .

وذكر المدعى الأعظم في المسودات بياناً مفزعا عما يحدث للروح الإنسانية عندما تقع في براثن الشك :

« لأن سر وجود الإنسان لا يكمن فقط في الحياة ، وإنما أن تكون الحياة من أجل شيء محدد . وبغير فكرة راسخة عما يحيا الإنسان من أجله ، فإنه لن يقبل الحياة ، ولكنه سيفضل تحطيم نفسه على البقاء فوق ظهر البسيطة » .

وهذه بالضبط هي نفس الشروط التي اشترطها تولستوى في اعترافاته : « لن يكون بمقدورى العيش ، ولما كنت أخشى الموت ، لذا سأتحايل مع نفسى حتى أتجنب اختطافه (الموت) لى » .

فالناس يشعرون من جراء الشك والكرب الميتافيزيقى ، لأن المسيح قد سمح لهم بخزية الاختيار بين الخير والشر ، ولأن شجرة المعرفة قد تركت مرة أخرى بغير حراسة . وهنا ممكن الخطر . وهذه هي الفكرة الأساسية التي استندت إليها الأسطورة ، ويتهم المدعى العام المسيح لأنه غالى على نحو مأسوى في تقدير مكانة الإنسان أو قدرته على تحمل أوجاع الإرادة الحرة ، لأن البشر يفضلون العبودية الوحشية . وأنبأت « حكاية الديمقراطية المتواضع يسوع المسيح لبوشكين (١٨٢٣) بالكثير مما جاء في ديالكتيك كارامازوف » :

لقد بذرت الصحراء ببذور الحرية

ومشيت قبل ظهور نجمة الصباح

إن الأصابع التي لم تقترف ذنبا هي التي ألقت البذور

في أرض تن من ندوب العبودية

إنها بذور ثمرة بذورها المنجذب

ولكن عشا ما تفعل أيها الباذر

لقد علمتني معنى الجهود الضائعة ...

فايذرى ان شئت آيتها الشعوب المسألة
وهل انتهت الحشود لنداءات الحرية
ان قدرها هو اما ان تدبج أو تجز
وبانيتها الاصفاذ التي قيلها بها الأسباد
عبر أجيال من الآدميين الأشبه بالانعام (٧) .

واستخلص المدعى العام النتيجة . فلن يعرف البشر السعادة الا بعد
انشاء مملكة منظمة تنظيما كاملا على الأرض تحكمها سلطة قوية . تؤمن
بالمعجزات وتوفّر الخبز . وانطلقت هذه الأفكار من سيخالوف في
المسوس . انها ميثولوجية الدولة الشمولية التي شرحت وذكّرت لثقفيل
في النبوة المحيومة للكهان العجوز :

« ثم بعد ذلك سمنحهم السعادة المتواضعة للمخلوقات الضعيفة ،
كما هم الآن بحكم طبيعتهم . وسنبني لهم مدنى ضعيفهم ، وأنهم مجرد أطفال
جديرون بالشفقة . غير ان هذه السعادة الطفولية أشبه من كل شيء . .
وسيعجبون من أمرنا ، ولكنهم سيصايرون بالذهول في حضرتنا ،
وسيشعرون بالفخار لتمتعنا بالقوة والنجابة ، ولأننا تبكنا من إخضاع
شغب جماعات تقدر بألاف الملايين . نعم ! اننا سنبذلهم للعمل ، ولكننا
في وقت فراغهم سنشغلهم بالألعاب أشبه بالألعاب الأطفال ، وسيمضون وقتهم
في الترنم بأناشيد الأطفال والرقص البرى ، ولن يخفوا عنا أى سر ،
وسنسمح - وأحيانا نمنعهم - من العيش برفقة زوجاتهم وعشيقاتهم ، ومن
انجاب الأطفال أو عدم انجابهم . وسيتوقف ذلك على مقدار طاعتهم أو
عصيانهم . وسيخضعون لنا وهم فرحون ، وسيبوخون لنا بمعظم أسرارهم ،
وأشدها إيلاما لضمايرهم ، وسيكون لدينا إجابة على كل ما يعرضون
علينا ، وسيشعرون بالبهجة ، لايمانهم بأجابتنا ، لأنها ستقلعهم من حالات
القلق الشديد ومن فظاعة التوجع الذي يعانيونه الآن في سبيل الاحتذاء
الى قرار حر يهتدون اليه بأنفسهم . وسيكون كل شيء على ما يرأم بالنسبة
للملايين المخلوقات ماعدا المائة ألف الذين يتسلطون عليهم » .

ولقد صعب التاريخ القريب العهد قراءة هذه البقرة من رواية الاخوة
كارامازوف مع ابداء الرأى صراحة فيها . فهى تشبه بوجود موهبة وبعد
نظر يقترب من خافة الشيطنة . فهى تطرح أمامنا في تفصيل دقيق خلاصة
للمصائب التى ابتلى بها عصرنا ، بل وكما كانت الأجيال الأقدم تفتح
الكتاب المقدس أو فيرجيل أو شكسبير فتتهدى الى أقوال مأثورة تستنير بها

فى تجاربها ، كذلك بوسع جيلنا أن يستخلص من دوستوفسكى درساً يناسب عصرنا الحالى . ولكن دعونا لا نخطئ فى تفسير معنى «هذه القصيدة الفارغة التى نظمها طالب فارغ» . انها تنبئ بما يشبه الاعجاز بما ستفعله الانظمة الشمولية فى القرن العشرين ، وما فيها من تسلط على الفكر . وبما تتمتع به الصفوة من قوى مدمرة وافتدائية ، وبلاستمتاع الوحش لعامة الناس بالطقوس الموسيقية الاشبه بالحللات الراقصة فى نورمبرج وقصر الرياضة فى موسكو ، ووسائل الارغام على الاعتراف ، وخضوع خصوصيات الافراد خضوعاً كاملاً للحياة العامة . ولكن ، وكما رأينا فى رواية ١٩٨٤ لجورج اورويل ، التى يمكن اعتبارها حاشية لرؤيا المدعى الأعظم ، فانها قد أشارت أيضاً الى تلك الرقوض للحرية ، والتى كانت تختفى وراء لغة الديمقراطية الصناعية ، ومظاهرها الخارجية ، انها تشير الى البهجة الرخيصة لحضارة الكتل البشرية أو الرعاع ، والى غلبة الدجل والشعارات على الفكر الراسخ الحق ، والى نهم البشر - الذى لم يختلف فى الشرق عن الغرب - فى التعلق بالزعماء والسحرة لمعاونتهم على جذب انتباههم بعيداً عن وحشية الحرية ، أشد أسرار ضمايرهم ايلاما ، وكل ما يرضونه علينا ، ويقصص « بعلينا » هنا اما الشرطة السرية أو علماء الأمراض النفسية أو العضوية أو العقلية . وكان بوسع دوستوفسكى أن يلمح فى كلا الحالتين مواضع خزى لكرامة الانسان يمكن مقارنتها بعضها ببعض .

ولكن هل من المشروع أن نضيف الى هذا النص حكاية رمزية عن حدوث لقاء بين دوستوفسكى وتولستوى ؟ لا ! ليس بالمعنى الصحيح للكلمة . فقد يشير أحد التولستويين الى أن آمال الكتائب للعظيم اليوتوبية قد استندت الى مقاومة العنف ، والحفاظ على الوفاق السكامن داخل الجبهورية المثالية . وهذا صحيح ، وإن كان لا يتعارض بالضرورة هو وتوقعات المدعى العام . إذ كان جوهر نبوءته قائماً على خضوع البشر - طوعاً - لحراسهم . وقائماً أيضاً على أن مملكة العقل ستكون مملكة السلام . وقد يعترض التولستويون بالقول بأنه ليس بمقدورنا العثور فى أى موضع من قانونهم على تصريح يوحى بانقسام البشر الى حكام ومحكومين . وإذا نظرنا لهذه الناحية نظرة ضيقة ، فانا سنعتبرهم قد أصابوا القول . على أننا سيكون قد أسأنا الحكم على عمق رؤية تولستوى وطبيعة عقله ، اذا أغفنا دور أرسقراطيته الموروثة . إذ كان تولستوى يحب البشر من عل ، وتحلى عن المساواة بينهم أمام الله ، وعن اتصاف الكافة بالمفهومية الدارجة ، ولكنه تصور نفسه كمعلم وانسان خاضع لامتيازات مكانته الرفيعة والتزاماتها ، ولم يختلف تصويره كثيراً عن تصور المدعى العام ، بأن نظام الأسرة الذى يدين بالولاء للأب هو المثل الأعلى للعلاقة بين الافراد . ولم تضم شخصيته أية ذرة من تصور دوستوفسكى « للمذلة »

ففي نظريته التجريبية الأريية ، لابد أن يكون تولستوى قد أدرك أن الأخلاقيات البحتة والعقلانية التي يدعو إليها لن يقبلها قيولا حرا سوى حفنة من أصحاب الأرواح المختارة ممن يتقاربون معه في الشبه .

ويتوقف الكثير على طريقة فهمنا لنظرة تولستوى للمسيح . فالمسيح الذي تركز تعاليمه على « تحقيق مملكة الله ، يعنى السلام للإنسان » ، والذي يفرض على الكائنات البشرية « عدم اقتراح أية حقائق » لن يكون على أى نحو مرفوضا عند المدعى العام . ان مسيح « دوستوفسكى » الذى حدد القس المسن فى البداية بحرقه ، ثم نفاه الى الأبد هو بالضبط الشخصية التراسندتالية الملفزة والمخالفة بالمفارقات التى سعى تولستوى لاستبعادها من المسيحية الجديدة .

وأخيرا فهناك مشكلة الله ، كما ظهرت فى قصيدة ايفان كارامازوف وفى ميتافزيقا تولستوى . اذ يفترض بوجه عام أن المدعى العام من الملحدين ، ولكن الدليل على ذلك يحتمل أكثر من وجهة نظر واحدة . فهناك فقرة فى المسودة تحمل طابع النزعة الغنوصية (الاشراقية) :

« انها هندسة اقليدس ، هذا هو ما يدعى لقبول الله . وأكثر من ذلك ، انه سيكون الله الأبدى القديم ، والذي ليس بمقدور أحد تخيل شخصيته (أو معرفة ماهيته) . ولا بأس من أن يكون الله الخير . وسيكون الأمر أكثر مدعاة للخبيل على هذا الوجه » .

والظاهر أن هذه الفقرة تعنى استبعاد ايفان أو المدعى العام للاعتراف بنوع ما من الاله العديم الأثر أو غير المفهوم . ويرجع ذلك فقط الى أن هذا الوجود سيساعد على جعل حالة العالم أكثر اضطرابا وفظاعة . الا تردنا هذه الفقرة الى لغز ستافروجين ، وللشك الجهم بأن الله الأبدى هو اله الشر . ويستند هذا الاحتمال الى ما قاله المسيح العام فى الرواية ذاتها (الاخوة كارامازوف) بأنه يؤمن بالروح الحكيمه ، « الروح الخيفة للموت والدمار » ومن هنا تجيء سخرية العبارة التى وردت فيها كلمات « ولا بأس من أن يكون الله الخير » . وليس من شك ان هذين الاتجاهين لا يتماثلان هما وثنولوجية تولستوى . ولكن بوسعنا القول بأن المدعى العام وتولستوى فى آخر مراحلهم يقفان موقف تنافس فى تصورهما لله . فكلهما يقصد انشاء مملكة يوتوبية ينزل فيها الله ضيفا نادر الحضور ، أو ليس موضع ترحيب . فقد قبل كلاهما بطريقتين مختلفتين احدى نظريات دوستوفسكى التى تعتقد أن الاشتراكية ستوجه ضربة قاضية للإنسانية . وستشهد للحاد .

واكرر القول بأن تفسير الأسطورة على هذا الوجه وهم (يفترض للنقاد) ومحاولة لاستخدام النقد المجازى . فمن غير المقذور فرضه على

الأنص باكملہ • اذ كانت تلك الجوانب من الفكر التولستوي التي كان بالاستطاعة مقارنتها مقارنة منصبة بنظريات المدعى الأعظم ، والتي لم يتح لدوستوفسكي معرفة أى شيء منها (لأنه مات قبل أن تنشر) • فهي تنتمى بقدر كبير - الى النزعات الأخيرة والأكثر غموضا في عيتافزقا تولستوى • وفضلا عن ذلك ، فاننا في هذه المحاوراة المتخيلة ، لم نطلع على أكثر من وجه واحد من الحجة • فلقد تركز موقف دوستوفسكي على صمت المسيح ، ولم يتجسم في كلمات ، وإنما في إيماءة واحدة هي التبتلة التي طبعها المسيح على المدعى العام • وعرض رفض المسيح الاشتراك في المبارزة (موتيفا) دراميا . يتميز بجلاله وعظمته وكياسته • ولكن من الناحية الفلسفية ، فانه يحمل جانباً من معنى التهريب • وانزعج أولياء نعمة دوستوفسكي في المجمع الكنسى الأورثوذكسى وحاشية القيصر لما في القصيدة من نظرة من جانب واحد • اذ بدت حقيقة عدم الرد على ما قاله المدعى الأعظم وأنها أضفت على الحجة قوة . يتعذر الرد عليها • ووجد دوستوفسكي بقيام اليوشا والاب زوسيم في الأحداث التالية للرواية بدحض الميثولوجيا المهرطقة لايفان • وأما هل كانا سينجحان في هذا الصدد فمسألة تستأهل النقاش .

ولكن بمجرد سماحنا بهذه الوقائع سيكون تفسيرنا للأسطورة كحكاية رمزية عن حدوث لقاء بين تولستوى ودوستوفسكي قد أثبت أنه في محله • ولقد سير جوفرى كينز (*) الانتباه الى محاوراة أخاذة ماثلة عن تعارض الغايات بين وليم بليك وفرنسيس بيكون • وكتب بليك في هامش مقال لبيكون عن الحقيقة ما كان دوستوفسكي سيكتبه : « ليست الحقيقة حقيقة المسيح ، ولكنها حقيقة بيلاطس » • ويختتم المقال « بتيما » حكاية ايفان كارامازوف : « هناك نبوءة تقول انه عندما سيأتى المسيح ، فانه لن يجد إيماناً على الأرض » • وقال بليك مفاجئاً : « لقد وضع بكون نهاية للإيمان (٣) » • ان مثل هذا التبادل في الرأى بين اناس يفصل بينهم زمان طويل ، أو داخل عقل منقسم على نفسه يتمخض عن استخلاص لبعض النتائج ، وزيادة إيضاح النقاط الغامضة • فهي تشير من خلال توتر المتباينات والتعارضات الى المتناقضات المتكررة في تراثنا الفلسفى والدينى •

فبفضل العرافة أو المصادفة ، أنبأت نهاية أسطورة المدعى العظيم على نحو غريب بما جرى في سيرة حياة تولستوى • وصور ايفان

(٣) انظر الى مقال Sir Geoffrey Keynes The Times Literary Supplement

في ٨ مارس ١٩٥٧ •

كارامازوف المدعى العام كرجل مسن أمضى حياته بطولها فى الصحراء .
 وإن كان لم يستطع زعزعة حبه الراسخ للإنسانية . ولعل هذه الصورة هى
 التى خطرت ببال ماكسيم جوركى عندما وصف تولستوى بأنه إنسان
 يبحث عن الله لا لنفسه ، وإنما للبشر حتى يتركه الله (فى حاله) فى
 سلام الصحراء التى اختارها بنفسه . وهل هناك ما هو أكثر اتصالاً ووثوقاً
 بتولستوى فى أواخر أيامه مما قاله إيفان كارامازوف عن الإنسان « الذى
 أكل عشب الصحراء وبذل جهداً مضنياً للسيطرة على جسده حتى يكتسب
 الحرية والكمال ؟ » .

٨

لم يتوقف التضاد بين تولستوى ودوستوفسكى بعد موتها .
 والواقع أنه ازداد حدة ، وازداد اتصافاً بالدرامية بعد تأثره بالأحداث
 اللاحقة ، فلقد ألفا أعمالهما فى عهد من عهود التأريخ بداً مناسباً لإبداع
 الفن العظيم . إنه العهد الذى بدت فيه الحضارة أو الثقافة التقليدية على
 حافة التدهور . ثم واجهت القوة الحيوية لهذه الحضارة أحوالاً تاريخية
 لم تعد تناسبها ، وإن استطاعت الحفاظ على سلامتها لبعض الوقت فى
 مجال الإبداع الروحي ، وأثمرت ثمرتها الأخيرة ، بينما استفادت حرية
 الشعر من التدهور الذى حدث للأوضاع الاجتماعية وروحها (٤) . وقبل
 مرور أربعين سنة على نبوءة المنصى العام بأن ملكة الله آتية لا ريب فيها ،
 تحققت بعض آمال تولستوى ومعظم مخاوف دوستوفسكى ، بعد أن فرض
 على روسيا نظام استبدادى آخرى ، عبارة عن الحكم الفردى الذى تنبأ به
 شيجالوف فى رواية المسوس ، وبذلك صدقت رؤيته .

وحظى بالتقدير دوستوفسكى وكتاباتة خلال الحقبة القصيرة التى
 أشرف فيها فجر السلطة الحديثة على الظهور ، وتحررت الطاقات الإبداعية
 مرة أخرى . واعتقد لينين أن كتاب المسوس «مقزى رغم عظمتة» . ووصف
 لوناشارسكى « دوستوفسكى » بأنه أعظم كتاب روسيا وأمهرهم بياناً .
 واحتفت السلطات الرسمية والنقاد بمرور مائة عام على مولده (١٩٢١) (٥)
 ولكن بعد انتصار النزعة الشيغالوفية (نسبة الى شيجالوف) فى صورتها

(٤) Jacques Maritain فى كتاب Creative Intuition in Art and Poetry

(نيويورك ١٩٥٢) .

(٥) انظر Irving Howe نفس المرجع .

المتطرفة ، نظر الى دوستوفسكى كمدو خطير وداعية للهدم والهرطقة . واتهمته محاكم التفتيش الجديدة بالروحانية والرجعية ، وبأنه شخصية عذلية وهيت مخيلة فذة ، ولكنها مجردة من أية بصيرة تاريخية : وكانوا على استعداد لتحمل كتاب « بيت الموتى » ، لأنه صور الاستبداد القيصرى ، ولا مانع ايضا من قبول « الجريمة والعقاب » لأنها بينت كيف استطاع سحق أية ثورة ثقافية أحدثها التناقض الداخلى فى المجتمع السابق للماركسية . وأما فيما يتعلق بكتب دوستوفسكى الرئيسية مثل الابله والمسنوس والاخوة كارامازوف فقد قال ممثلو الحقبة الستالينية نفس ما قاله المدعى الأعظم للمسيح : « اذهب ولا تظهر مرة أخرى » لا تجيء على الاطلاق . اطلاقا اطلاقا ! » . وفى يوليو ١٩١٨ ، أمر لينين بتشبيبه تمثالين لتولستوى ودوستوفسكى . وما أن جاءت ١٩٣٢ حتى رأينا بطل رواية « الخروج من القضى » لاليا اهرنبرج يعترف بأن دوستوفسكى وحده هو الذى قال الحقيقة عن الشعب ، ولكنها الحقيقة التى لا يستطيع معاشتها : « فهى تصلح لكى تروى للمحتضرين على غرار ما يحدث فى الشعائر الجنائزية » . ولكن عند الجلوس لتناول الطعام ، يحجب أن تنسى تماما ، وإذا أنجب أحد طفلا وقام بتنشئته فعليه بادىء ذى بدء أن يتخلص من كتب هذا الرجل . . . وعلى من يتولى انشاء دولة أن يأمر حتى بعدم ذكر اسمه قطعا » .

أما تولستوى فعلى عكس ذلك . اذ حظى بأعظم تقدير باعتباره أحد أصحاب الفضل على الثورة . واحتل مكانا مرموقا فى بانثيون الثوار مثلما حدث لروسو عندما تمتع بالقداسة فى معبد العقلاء الذى أنشأه روبسبير . واعتبر لينين « تولستوى » أعظم كتاب الرواية أجمعين ، وعندما تناول النقد الماركسى الكلام عنه تحول الأرستقراطى الشهيد المراس والمتصلب الرأى ، الذى كتب ماكسيم جوركى بتهيب عطوف عن غطرسته وعنجهيته الى بطل الروح القومية البروليتارية . واكتشفت فيه الثورة الروسية مرآتها الحققة ، على حد قول لينين . وأقصى دوستوفسكى الفنان المجرح الذى ذاق الذل والهوان والمتطرف المدان ، الذى استطاع أن يبقى حيا بعد فترة السجن التى أمضاها فى سيبيريا والرجل الذى عرف كل ألوان الحطة الاقتصادية والاجتماعية ، أقصى بعد وفاته من « عالم البروليتاريا » ، بينما حظى تولستوى الذى روى أحداث المجتمع الراقى وأعيان الريف والمدافع الأكبر عن النظام السياسى الذى يتبع تقاليده تعظيم دور الآباء وأهليته لإدارة الدولة فى العهد السابق للتصنيع ، حظى بمواطنة الأحرار فى المدينة الألفية الجديدة . انها مغارقة مفعمة بالدروس تثبت لنا مدى وثوق صلة قصيدة ايفان كارامازوف - رغم نقصها ولغتها المجازية - بالأحداث . فما اكتشفه الماركسيون فى تولستوى هو الكثير من العناصر التى تخيلها دوستوفسكى

فى أسطورة « المدعى العام » مثل الايمان المتطرف بالتقدم الانسانى عن طريق السبل المادية ، والايمان بالعقل البراجماتى ، ورفض التجربة الروحية والاستغراق التام فى مشكلات هذا العالم والاقتراب من استبعاد دور الله فى العالم . فلقد تصوروا دوستوفيسكى فى صورة قريية لتصور المدعى العام للمسيح . تصوروه فى صورة المشايخ الأبدى ومروج فكرة الحرية والمساواة ، أنه الرجل الذى تصور أن بعث روح الفرد أهم من التقدم المادى للمجتمع بأسره .

لقد تناول النقد الأدبى الماركسى على نحو خصيب - وإن كان بطريقة انتقائية - عبقرية تولستوى . فهو إما شجب معظم كتابات دوستوفيسكى ، أو تجاهلها . ومن الشهود على ذلك جورج لوكاش . فلقد أفاض الكتابة عن تولستوى ، وعندما تناول الكلام عن « الحرب والسلام » وأنا كاريننا ، كشفت كتاباته عن الارتياح . أما دوستوفيسكى فلم يظهر اسمه فى مؤلفاته الجسيمة إلا لماما . وأشار لوكاش اليه فى كتاب من أبكر مؤلفاته (*) فى فقرته الختامية . إذ ذكر لنا فى عبارات متفجرة بليغة غامضة أن عالم الرواية عند دوستوفيسكى يقع خارج نطاق مشكلات القرن التاسع عشر التى تناول لوكاش الحديث عنها . وأخيرا وفى سنة ١٩٤٣ : كتب مقالا عن مؤلف الاخوة كارامازوف . ومن سخریات القدر اختيار لوكاش كشعار له بيتا من شعر الشاعر الانجليزى براوننج يقول فيه : « لقد ذهب لكى أثبت روحى (**) » ولكن المغامرة لم تسفر عن أكثر من القليل ، أى جاءت فى صورة متقطعة ومتردة وسطحية .

وكان من الصعب أن تكون غير ذلك . فلقد جسدت أعمال دوستوفيسكى انكارا تاما للنظرة الى العالم التى اعتنقها الثوار الماركسيون . وبالإضافة الى ذلك ، فلقد احتوت على نبوءة يتعين على كل ماركسى رفضها . إن كان من المؤمنين بالنصر النهائى للمادية الجدلية ، ان أنصار شيجالوف والمدعى الأعظم قد يسيطرون سيطرة مؤقتة على فملكة الأرض ، ولكن حكمهم مسير الى لقاء حتفه وإلى الهاربة وإلى سفك كل منهم للآخر بسبب افتقارهم المحكوم الفتاك الى الانسانية . ولا مفر من أن تبدو رواية المسوس لأى ماركسى مؤمن بصير كأنها هوروسكوب يكشف عن وقوع كارثة .

وأبان العهد الستالينى ، كانت الرقابة السوفيتية تعمل على هدى هذه النظرية . وصحبت « النبوة » المناهضة لستالين عملية إعادة تقييم لدوستوفيسكى واستئناف الدراسات دوستوفيسكية . ولكن من الواضح أن النظام الديكتاتورى البروليتارى والدينوى ، حتى فى صورته المتحررة

المنزع ليس بمقدوره أن يسمح للكثيرين من رعاياه بقراءة وتأمل مغامرات الأمير مويشكن وحكاية شجالوف وفيرخومنسكى أو الفصول المؤيدة والمعارضة (*) في رواية الاخوة كارامازوف . ومرة أخرى قد يعود دوستويفسكى كهوت من العالم السفلى .

وفي خارج روسيا ، يصح القول - على الجملة - بحدوث عكس ذلك . فلقد تغفل دوستويفسكى بقدر أكبر من تولستوى فى نسيج الفكر المعاصر ، انه أحد الأعلام الرئيسيين فى الوعي الحديث . واقتضت النزعة الدوستويفسكية سيكولوجية الرواية الحديثة وميتافيزيقا « العبث » والحرية المأسوية التى انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية واللاهوت التأملى (**). فلقد دارت العجلة دورتها الكاملة . وغدا الاسقوثى الذى قدمه فوجى (***) كأحد البرابرة الأبعدين نبيا ومؤرخا لحياتنا . ولعل هذا يرجع الى ازدياد اقتراب البربرية منا !

وهكذا فحتى بعد موتهما استمر التضاد بين الروائيين : تولستوى الوريث الرائد لتقاليد الملحمة ، ودوستويفسكى أحد المعطاء من أتباع المزاج الدرامى بعد شكسبير . تولستوى صاحب العقلية المفتونة بالمعقولات والواقع ، ودوستويفسكى محتقر العقلانية والشديد الولع بالمفارقات ، تولستوى شاعر الأرض والروح الباستورالية ، ودوستويفسكى قمة المواطنة وسيد البنائين فى المتروبوليس الحديثة فى نطاق اللغة . تولستوى المتمطش للحقيقة والذى قضى على نفسه وعلى المحيطين به عندما غالى فى البحث عنها ، ودوستويفسكى الذى كان يؤثر الوقوف ضد الحقيقة على الوقوف ضد المسيح ، والذى يرتاب فى القدرة على الفهم الشامل ونصير الأسرار الروحية ، تولستوى الذى حرص دوما على التزام الطريق الأسمر للحياة ، على حد قول كولريديج ، ودوستويفسكى الذى كان يؤثر شق طريقه فى المتاهات (الليبرينت) وكل ما يتناسف والطبيعة فى آقبة ومستنقعات الروح . لقد كان تولستوى أشبه بصرح كبير يتخطى الأرض الملموسة فى التجربة المشخصة . أما دوستويفسكى فكان يقف دائما على حافة عالم الهلوسة والأطياف معرضا على اللعوم لاقتحام عالم الشياطين ، فيما أثبت فى نهاية المطاف انه مجرد نسيج من الأحلام . تولستوى مجسد الصحة والعافية وحيوية أهل أوليمبيا ، ودوستويفسكى خلاصة الطاقات المهلدة بالمرض والمس ، تولستوى الذى رأى مصائر البشر تاريخيا فى

Pro و Con.
Speculative.

روائى صلب لفل (١٨٥٠ - ١٩١٠)

(*)

(***)

Vogt (***)

ترجمة الأئب الروس الى الفرنسية .

تيار الزمان ، ودوستوفسكي الذي رأى هذه المصائر كاشياء معاصرة في حالة ركود واهتزاز في مواقفها ومعارقاتها الدرامية . تولستوى الذي حمل الى قبره في أول مناسك دفن تجرى في روسيا ، ودوستوفسكي الذي شيع الى منواه الأخير في قرافة دير الكمندر نفسكي في سان بطرسبورج وسط طقوس وقور للكنيسة الأورثوذكسية . دوستوفسكي الذي احتلت صفته كإنسان مؤمن بالله الصدارة ، تولستوى أحد الذين تحدوا — هذا الاله في الخفاء .

وفي بيت ناظر محطة أستابافو قيل ان تولستوى كان لديه كتابان بجوار فراشه : الاخوة كارامازوف ومقالات الفيلسوف الفرنسي مونتاني . والظاهر أنه اختار الموت في حضور روح خصمه الكبيرة وروح أحد الشخصيات القريبة منه . وكان اختياره للشخصية الثانية (مونتاني) ملائماً باعتبار مونتاني شاعر الحياة ووجدتها وشموليتها ، ليس بالمعنى الذي فهم به تولستوى هذا السر . ولو أنه نظر في الفصل الثاني عشر الشهير من المقالات عندما كان يروض عبقريته الوحشية لاهتدى الى حكمة تناسبه ، كما تناسب دوستوفسكي : ليس هناك عمل عظيم دال على الإعجاز يتساوى هو والروح الانسانية (*) .

C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit d'aujourd'hui. (✕)

BIBLIOGRAPHY

QUOTATIONS from the novels, tales, dramas, and essays of Tolstoy are taken from the translations by Louis and Aylmer Maude in the Centenary Edition (1928 - 39). There are two exceptions to this : in the case of *Anna Karenina*, I have used the translation by Constance Garnett, and in that of *The Christian Teaching*, I have quoted from the translation by Vladimir Chertkov (New York, 1898).

Quotations from Tolstoy's letters, journals, and unfinished writings are taken from the following :

P. I. Biryukov : *Leo Tolstoy : his life and work* (London, 1906) ; *The Journals of Leo Tolstoy, 1895-1899* (trans. by R. Sturmsky, New York, 1917) ; *Tolstoy's Love Letters* (trans. by S. S. Koteliensky and Virginia Woolf, London, 1923) ; *Lettres inédites de L. Tolstoy à Botkine* (trans. by J. W. Bienstock in vol. 66 of *Les œuvres libres*, Paris, 1926) ; *The Private Diary of Leo Tolstoy 1853-1857* (trans. by Louise and Aylmer Maude, London, 1927) ; *The Letters of Tolstoy and his Cousin Countess Alexandra Tolstoy* (trans. by L. Islavina, London 1929) ; *New Light on Tolstoy, Literary Fragments, Letters and Reminiscences Not Previously Published* (ed. by R. Fülöp-Miller, London, 1931) ; *Léon Tolstoï et Sophie Tolstoï. Journaux intimes, 1810* (trans. by J. Chuzeville, Paris, 1940).

Quotations from the notebooks and drafts for *Anna Karenina* and *Resurrection* are taken from the translations into French by Henri Mongault, S. Launeau, and E. Beaux published in the Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1951). I have also consulted Henri Mongault's translation of *War and Peace* published together with a preface by Pierre Pascal, in the same collection (Paris, 1944).

QUOTATIONS from the novels and tales of Dostoievsky are taken from the translations by Constance Garnett (London, 1912-20) except in the following cases : I have used G. J. Hogarth's translations of *Poor*

Folk, The Gambler, Letters from the Underworld, The Gentle Maiden, and The Landlady, as they have appeared in Everman's Library. Quotations from **The Diary of a Writer** are taken from the translation by Boris Brasol (London, 1949).

Quotations from Dostoevsky's letters, reminiscences, and literary fragments are taken from the following :

Lettres of Fyodor Michailovitch Dostoevsky (trans. by E. C. Mayne, London, 1914) ; **Letters and Reminiscences** (trans. by S. S. Kotliansky and J. Middleton Murry, London, 1923) ; **Dostoevsky : Les Inédits** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1923) ; **Der unbekannte Dostojewski** (ed. by R. Fülöp-Miller and F. Eckstein, Munich, 1926) ; **Dostoevsky : Lettres à sa femme** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1927) ; **New Dostoevsky Letters** (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1929) ; **The Letters of Dostoevsky to His Wife** (trans. by E. Hill and D. Mudie, London, 1930).

Quotations from the notebooks and drafts for Dostoevsky's novels are taken from W. Komarovitch : **Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente** (Munich, 1928), and from the translations into French as they have appeared in the Bibliothèque de la Pléiade :

Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Niotchka Niezvanov (trans. by H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1952) ; **L'Idiot, Les Carnets de L'Idiot, Humiliés et offensés** (trans. by A. Mousset, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1953) ; **Crime et châtiment, Journal de Raskolnikov, Les Carnets de Crime et châtiment, Souvenirs de la maison des morts** (trans. by D. Ergaz, V. Pozner, B. de Schloezer, H. Mongault, and L. Désormonts, Paris, 1954) ; **Les Démons, Les Carnets des Démons, Les Pauvres Gens** (trans. by B. de Schloezer and S. Luneau, Paris, 1955) ; **L'Adolescent, Les Nuits blanches, Le Joueur, Le Sous-sol, L'Eternel Mari** (trans. by Pierre Pascal, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1956).

(The following list includes only works cited or used as direct sources. It does not include specific editions of classical or standard texts such as, for instance, the poems of Schiller or Matthew Arnold's Essays in Criticism).

Charles Andler : « Nietzsche et Dostoïevsky » (in **Mélanges Baldensperger**, Paris, 1930).

- Vladimir Astrov : « Dostoevsky on Edgar Allan Poe » (*American Literature*, XIV, 1942).
- N. A. Berdiaev : *Les Sources et le sens du communisme russe* (trans. by A. Neville, Paris, 1951).
- : *L'Esprit de Dostolevski* (trans. by A. Neville, Paris, 1946).
- Isaiah Berlin : *The Hedgehog and the Fox* (London, 1953).
- : *Historical Inevitability* (Oxford, 1954).
- Rachel Bepaloff : *De Iliade* (New York, 1943).
- Marius Bewley : *The Complex Fate* (London, 1952).
- R. P. Blackmur : *The Double Agent* (New York, 1935).
- : *Language as Gesture* (London, 1954).
- : *The Lion and the Honeycomb* (London, 1956).
- : *Anni Mirabiles, 1921-1925* (Library of Congress, Washington, 1956).
- N. Von Bubnoff, ed. *Russische Religionsphilosophen : Dokumente* (Heidelberg, 1956).
- Jakob Burckhardt : *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (*Gesammelte Werke*, IV, Basel, 1956).
- Kenneth Burke : *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957).
- E. H. Carr : *Dostoevsky (1821-1881)* (London 1931).
- C. G. Carus : *Psyche* (Jena, 1926).
- J. M. Chassignon : *Cataractes de l'imagination* (Paris, 1799).
- V. Chertkov : *The Last Days of Tolstoy* (trans. by N. A. Duddington, London, 1922).
- N. Cohn : *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957). —
- Stephen Crane's Love Letters to Nellie Crouse* (ed.) by H. Cady and L. G. Wells, Syracuse University Press, 1954).
- R. Curle : *Characters of Dostoevsky* (London, 1950).
- D. Cyzevskij : « Schiller und Die Brüder Karamazov's » (*Zeitschrift für Slavische Philologie*, VI, 1929).
- Ilya Ehrenburg : *Out of Chaos* (trans. by A. Bakshy, New York, 1934).
- T. S. Eliot : *Selected Essays, 1917-1932* (London, 1932).
- *Notes towards the Definition of Culture* (London, 1948).

- Francis Fergusson : **The Idea of a Theatre** (Princeton University Press, 1949).
- : **The Human Image in Dramatic Literature** (New York, 1957).
- Gustave Flaubert : **Correspondance de** (Paris, 1926-33).
- E. M. Forster : **Aspects of the Novel** (London, 1927).
- Sigmund Freud : « Dostoevsky and Parricide » (in preface to the translation of **Stavrogin's Confession** by Virginia Woolf and S. S. Koteliensky, New York, 1947).
- D. Gerhardt : **Gogol' und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis** (Leipzig, 1941). w
- Gabriel Germain : **Genèse de l'Odyssée** (Paris, 1954).
- André Gide : **Dostoïevsky** (Paris, 1923).
- Michael Ginsburg « Koni and His Contemporaries » (*Indiana Slavic Studies*, T, 1956).
- Joseph Goebbels : **Michael** (Munich, 1929).
- Lucien Goldmann : **Le Dieu caché** (Paris, 1955).
- Maxim Gorky : **Reminiscences of Tolstoy, Cechov and Andreev** (trans. by Katherine Mansfield, S. S. Koteliensky, and Leonard Woolf, London, 1934).
- Romano Guardini : **Religiöse Gestalten in Dostojewski's Work** (Munich, 1947).
- J. E. Harrison : **Ancient Art and Ritual** (London, 1914).
- F. W. J. Hemmings : **The Russian Novel in France, 1884-1914** (Oxford, 1950).
- Alexander Herzen : **From the Other Shore and The Russian People and Socialism** (trans. by R. Wollheim, with an introduction by Isaiah Berlin, London, 1956).
- Humphry House : **Aristotle's Poetics** (London 1956).
- Irving Howe : **Politics and the Novel** (New York, 1957).
- V. Ivanov : **Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky** (trans. by N. Cameron, London, 1952).
- Henry James : **Hawthorne** (London, 1879).
- : **Notes on Novelists, with Some Other Notes** (London, 1914).
- : **The Letters of Henry James** (ed. by P. Lubbock, London, 1920).

- : **The Art of the Novel** (ed. by R. P. Blackmur, London, 1935).
- : **The Notebooks of Henry James** (ed. by F. O. Matthiessen and K. B. Murdock, Oxford University Press, New York, 1947).
- : **The Art of Fiction and Other Essays** (ed. by M. Robert, Oxford University Press, New York, 1948).
- Georges Jarbinet : **Les Mystères de Paris d'Eugène Sue** (Paris, 1932)
- John Keats : **The Letters of** (ed. by M. B. Forman, Oxford, 1947).
- H. D. F. Kitto : **Form and Meaning in Drama** (London, 1956).
- G. Wilson Knight : **Shakespeare and Tolstoy** (Oxford, 1934).
- Hans Kohn : **Pan-Slavism : Its History and Ideology** (University of Notre Dame Press, 1953).
- Reinhard Lauth : **Die Philosophie Dostojewskis** (Munich, 1950).
- D. H. Lawrence : **Studies in Classic American Literature** (London, 1924).
- : Introduction to F. M. Dostoevsky : **The Grand Inquisitor** (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1930).
- : **The Letters of D. H. Lawrence** (ed. with an introduction by Aldous Huxley, London, 1932).
- T. E. Lawrence : **The Letters of** (ed. by David Garnett, London, 1938).
- F. R. Leavis : **The Great Tradition** (London, 1948).
- : **D. H. Lawrence, Novelist** (London, 1955).
- T. S. Lindstrom : **Tolstoj en France (1886-1910)** (Paris, 1952).
- H. de Lubac : **Le Drame de l'humanisme athée** (Paris, 1954).
- Percy Lubbock : **The Craft of Fiction** (London, 1921).
- George Lukács : **Die Theorie des Romans** (Berlin, 1952). (Berlin, 1920).
- : **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (Berlin, 1952).
- : **Der russische Realismus in der Weltliteratur** (Berlin, 1952).
- : **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (Berlin, 1952).
- : **Notes towards the Definition of Culture** (London, 1948).

- : **Probleme des Realismus** (Berlin, 1955).
- : **Goethe und seine Zeit** (Berlin, 1955).
- J. Madaule : **Le Christianisme de Dostoïevski** (Paris, 1939).
- Thomas Mann : **Adel des Geistes** (Stockholm, 1945).
- : **Neue Studien** (Stockholm, 1948).
- : **Nachlese** (Stockholm, 1956).
- Jacques Maritain : **Creative Intuition in Art and Poetry** (London, 1954).
- R. E. Matlaw : « Recurrent Images in Dostoevskij » (**Harvard Slavic Studies**, III, 1957)
- Aylmer Maude : **The Life of Tolstoy** (Oxford, 1930).
- D. S. Merezhkovsky : **Tolstol as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevsky** (London, 1902).
- H. Muchnic : **Dostoevsky's English Reputation (1881-1936)** (Northampton, Mass., 1939) .
- J. Middleton Murry : **Dostoevsky : a Critical Study** (London, 1916).
- George Orwell : « Lear, Tolstoy, and the Fool » (**Polemie**, VII, London, 1947).
- Denys Page : **The Homeric Odyssey** (Oxford, 1955).
- C. E. Passage : **Dostoevski the Adapter : A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffman** (University of North Carolina Press, 1954).
- Gilbert Phelps : **The Russian Novel in English Fiction** (London, 1956).
- R. Poggioli : « Kafka and Dostoyevsky » (**The Kafka Problem**, New York, 1946).
- : **The Phoenix and the Spider** (Harvard, 1957).
- Tikhon Polner : **Tolstoy and his Wife** (trans. by N. Wreden, London, 1946).
- John Cowper Powys : **Dostoevsky** (London, 1946).
- Mario Praz : **The Romantic Agony** (Oxford, 1951).
- Marcel Proust : **Contre Sainte-Beuve and Journées de Lecture** (Paris, 1954).
- I. A. Richards : **Practical Criticism** (London, 1929).

- : *Coleridge on Imagination* (London, 1934).
- Jacques Rivière : *Nouvelles Études* (Paris, 1922).
- Romain Rolland : *Vie de Tolstoï* (Paris, 1921).
- : *Mémoires et fragments du journal* (Paris, 1956).
- Boris Sapir : *Dostoïewsky und Tolstoï über Probleme des Rechts* (Tübingen, 1932).
- Jean-Paul Sartre : « A Propos Le bruit et la fureur, La temporalité chez Faulkner » (*Situations*, I Paris, 1947).
- : « Qu'est-ce que la littérature ? » (*Situations*, II, Paris, 1948).
- George Bernard Shaw : *The Works of* (London 1839-8).
- Léon Shestov : *All Things Are Possible* (trans. by S. S. Koteliansky, London, 1920).
- : *Tolstoï und Nietzsche* (trans. by N. Strasser, Cologne, 1923).
- : *Les Révélations de la mort, Dostoïevsky-Tolstoï* (trans. by Boris de Schloezer, Paris, 1923).
- : *Dostoïewski und Nietzsche* (trans. by R. von Walter, Cologne, 1924).
- : *Athènes et Jérusalem* (Paris, 1938).
- E. J. Simmons : *Dostoevski : The Making of a Novelist* (Oxford University Press, New York, 1940).
- E. A. Soloviev : *Dostoïevsky : His Life and Literary Activity* (trans. by C. J. Hogarth, London, 1916).
- André Suarès : *Tolstoï* (Paris, 1899).
- Allen Tate : « The Hovering Fly » (*The Man of Letters in the Modern World*, London, 1955).
- The Tolstoy Home, Diaries of Tatiana Sukhotin-Tolstoy* (trans. by A. Brown, Columbia University Press, 1951).
- Alexandria Tolstoy : *Tolstoy : A Life of My Father* trans by E. R. Hapgood, New York, 1953).
- Ilya Tolstoy : « *Reminiscences of Tolstoy* » (trans. by G. Calderon, London, 1914).
- Leon L. Tolstoy : *The Truth about My Father* (London, 1924).
- Lionel Trilling : *The Liberal Imagination* (London, 1951).
- : *The Opposing Self* (London, 1955).

- Henri Troyat : **Dostoïevski : Homme et son oeuvre** (Paris, 1940).
- L. B. Turkevich : **Cervantes in Russia** (Princeton University Press, 1950).
- J. Van Der Eng : **Dostoevskij romancier** (Gravenhage, 1957).
- E. M. M. de Vogüé : **Le Roman russe** (Paris, 1886).
- Simone Weil : « L'Iliade ou le Poème de la force » (under the pseudonym of Emile Novin, **Cahiers du sud**, Marseilles, 1940).
- Edmund Wilson : « Dickens : The Two Scrooges » (**Eight Essays**, New York, 1954).
- Virginia Woolf : « Modern Fiction » (**The Common Reader**, London, 1925).
- A. Yarmolinsky : **Dostoevsky. A. Life** (New York, 1934).
- L. A. Zander : **Dostoevsky** (trans. by N. Duddington, London, 1948).
- Emile Zola : **Les Romanciers naturalistes** (**Oeuvres complètes**, XV, Paris, 1927-9).
- : **Le Roman expérimental** (**Oeuvres complètes**, XLVI, Paris, 1927-9).

اقرأ في هذه السلسلة

برتراند رسل	احلام الاعلام وقصص اخرى
ي . رادونسكايا	الالكترونيات والحياة الحديثة
الديس هكسلي	نقطة مقابل نقطة
ت . و . فريمان	الجغرافيا في مائة عام
رايمونت وليامز	الثقافة والمجتمع
ر . ج . فوديس	تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)
ليستريدل راي	الأرض الغامضة
والتر آلن	الرواية الانجليزية
لويس فارغاس	الفرشاة الى فن المسرح
فرانسوا دوما	آلهة مصر
د . قسرى حنفي وآخرين	الانسان المصري على الشاشة
اوليج فولكف	القاهرة منيرة الف ليلة وليلة
هاشم النحاس	الهوية القومية في السينما العربية
ديفيد وليام ماكنوال	مجموعات الثقود
عزيز الشوان	الموسيقى - تعبير نفسي - ومنطق
د . محسن جاسم الموسوي	عصر الرواية - مقال في النوع الابي
اشراف بن . بي . كيكس	ديلان توماس
جول ويست	الانسان تلك الكائن الفريد
بول لويس	الرواية الحديثة
د . عبد المعطي شعراوي	المسرح المصري المعاصر
أنور المعداوي	على محمود طه
بيل شول وأديلت	القوة النفسية للأهرام
د . صفاء خلوص	فن الترجمة
رالف ثي ماثلو	تولستوي
فيكتور برومبير	ستندال

رسائل واحاديث من الملقى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (مصاورات في مضممار	
الفيزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدني هوك
فن الأدب الروائي عند تولستوى	ف . ع . ٠ أننيكوف
ادب الأطفال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د . ٠ نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب فى الكيمياء	د . ٠ فاضل احمد الطائى
فكرة المسرح	جلال العشرى
الجميل	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليه
التطور الحضارى للانسان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الاخلاق للأطفال	د . ٠ روجر ستروجان
تربية الدواجن	كاثى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا . ٠ سينسر
النصل والطب	د . ٠ ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف دامموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء	
مصر ١٨٣٠ - ١٩١٤	د . ٠ لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د . ٠ جون شندلر
الصحافة	بيير البيير
الر الكومينيا الالهية لداقتى فى الفن	
التشكيلى	الدكتور غبريال وهبه
الادب الروسى قبل الثورة البلشفية	
ويعددها	د . ٠ رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د . ٠ محمد نعمان جلال
الفكر الأوروبي الحديث (٤ ج)	فرانكلين ل . ٠ باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى	
١٨٨٥ - ١٩٨٥	شوكت الربيمى
الكنيسة الاسرية والابناء الصغار	د . ٠ محيى الدين احم حسين

تأليف : ج . دادلى اندرو	نظريات الفيلم الكبرى
جوزيف كونراد	مختارات من الادب القصصى
د . جوهان دورشتر	الحياة فى الكون كيف نشأت واين توجد؟
مجموعة من العلماء الأمريكيين	حرب الفضاء
د . السيد عليوة	ادارة الصراعات الدولية
د . مصطفى عنانى	الميكروكمبيوتر
جبرى الفضل	مختارات من الادب اليابانى
د . احمد حمدي محمود	الفكر الاوى الحديث (٣ ج)
جابريل باير	تاريخ ملكية الاراضى فى مصر الحديثة
انطونى دى كرمبى	اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة
وكينيث مينوج	كتابة السيناريو للسينما
دايت سوين	الزمن وقياسه
زافيلسكى ف . س	اجهزة تكييف الهواء
ابراهيم القرضاوى	الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى
بيتر رداى	سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى
جوزيف داموس	التجربة اليونانية
س . م پورا	مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية
د . عاصم محمد رزق	العلم والطلاب والمدارس
رونالد د . سمبسون	الشارع المصرى والفكر
ونورمان د . اندرسون	حوار حول التنمية الاقتصادية
د . أنور عبد الملك	تبسيط الكيمياء
والث روستو	العادات والتقاليد المصرية
فرد . س . هيس	التذوق السينمائى
جون يوركهارت	التخطيط السياحى
آلان كاسبيار	البذور الكونية
سامى عيد المعطى	دراما الشاشة (٢ ج)
فريد هويل	الهيرويين والابتن
شاندرا ويكراما سينيج	صور افريقية
حسين حلمى المهندس	تجيب محفوظ على الشاشة
روى رويرتسون	
دوركاس ماكلينتوك	
هاشم النحاس	

الكمبيوتر في مجالات الحياة
المختبرات حقائق اجتماعية ونفسية
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء
الهندسة الوراثية
تربية أسماك الزينة
الفلسفة وقضايا العصر (٢ ج)

الفكر التاريخي عند الاغريق
كتب غيرة الفكر الانساني (٣ ج)
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)
قضايا وملاح الفن التشكيلي
التغذية في البلدان النامية
بداية بلا نهاية
الحرف والصناعات في مصر الاسلامية
حوار حول النظامين الرئيسيين
للكنون

الارهاب
اختاتون

القبيلة الثالثة عشرة
الاساطير الاغريقية والرومانية
التوافق النفسي

تاريخ العلم والتكنولوجيا
الدليل البيولوجيا في
لغة الصورة

الثورة الاصلاحية في اليابان
العالم الثالث غدا
الانقراض الكبير

تاريخ النقود
دليل حفظ الممتلكات
التحليل والتوزيع الاوركستريالي
المشاهمة (٢ ج)

الحياة الكريمة (٢ ج)
كتابة التاريخ في مصر ق ١٩
قيام الدولة العثمانية

د . محمود سرى طه
بيتر لورى
بوريس فيدروفيتش سيرجيف
ويليام بينز
ديفيد الدوتون
جميعها : جون ر . بورر
وميلتون جولدوينجر
أرنولد توينبي
أحمد محمد الشنواني
د . أحمد حمدي محمود
د . صالح رضا
م . ه . كنج وآخرون
جورج جاموف
د . السيد طه أبو سديرة

جاليليو جاليليه

أريك موريس ، آلان هو
ستيفيل الدريد

آرثر كيسلر

أحمد رضا

ثوماس . هاريس

ر . ح . فريس

مجموعة من الباحثين

روى أرنز

ناجاي متشيرو

بول هاريسون

ميخائيل ألبى ، جيمس لفلوك

فيكتور مورجان

آدمز فيليب

اعداد محمد كمال اسماعيل

الفردوسى الطوسى

بيرتون بورتر

جاك كرابس جونوبو

محمد فؤاد ، كوبرلى

بول كولندر	العثمانيون في أوروبا
انوارد ميرى	عن النقد السينمائي الأمريكى
اختيار / د. فيليب عطية	تراثنا زراعت
اعداد / موني براخ وآخرون.	السينما العربية
نادين جورديمر	سقوط المطر وقصص أخرى
زيجموند هينر	جماليات فن الاخراج
ستيفن اوزمنت ،	التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج
جوناثان ريلى سميث	الحملة الصليبية الاولى
تأليف / تونى بار	التمثيل للسينما والتلفزيون
الفريد ج. بتلر	الكنائس القبطية القديمة في مصر ٢ ج
رودريجو فارتيجا	رحلات فارتيجا
فانس بكارد	انهم يصنعون البشر
اختيار / د. رفيق الصبان.	في النقد السينمائي الفرنسى
بيتر نيكوللز	السينما الخيالية
برتراند راصل	السلطة والفرد
بيارد دودج	الازهر في الف عام
ريتشارد شاخ	رواد الفلسفة الحديثة
ناصر خسرو علوى	سفر تاهه
نفتالى لويس	مصر الرومانية
هربرت شيلر	الاتصال والهيمنة الثقافية
اختيار / صبرى الفضل	مختارات من الاداب الاسيوية
ج. س. فريزر	الكاتب الحديث
اسحق عظيموف	الشموس المتفجرة
لوريتو تود	مدخل الى علم اللغة
ترجمة / سوريال عبد الملك	حديث النهر
د. ابرار كريم الله	من هم التتار
اعداد / جابر محمد الجزار	ماستريخت
ه. ج. ولز	معالم تاريخ الانسانية ٤ ج
مارجريت روز	ما بعد الحداثة

جوستاف جروليبواويچ	حضارة الاسلام
ستيفن رانسيمان	الحملات الصليبية
ارنولد جزيل وآخرون	الطفل ٢ ج
جلال عبد الفتاح	الكون ذلك المجهول
بادى اونيمود	افريقيا الطريق الآخر
محمد زينهم	فن الزجاج
رتيشارد ف • بيرتون	رحلة بيرتون ٣ ج
د • فيليب عطية	السحر والعلم والدين
القرون الرابع الهجرى ادمز متر	الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجرى ادمز متر
فاسكو داجاما	رحلة فاسكو دا جاما
ايغرى شاتزمان	كوننا التمدد
سوندرى	الفلسفة الجوهرية
مارتن فان كريفلد	حرب المستقبل
فرانسيس ج • برجين	الاعلام التطبيقى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٤٢٣ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4528 — 9

لا يقتصر هذا الكتاب على المقارنة النقدية بين
دورى تولستوى ودوستويفسكى فى عالم الرواية
الروسية، ولكنه يقدم أيضا تقريبا لمدى إختلافهما عن
قيم الرواية الأوروبية والأمريكية.

ويناسب هذا الكتاب من استوعب روائع أدبهما،
ويحفظ من لم يفتح له هذه الفرصة إلى الإسراع بذلك
حتى يكتمل تصويره للفن الروائى فى ذروته.

دوستويفسكى (فيودور ميخائيلوفيتش) ١٨٢١ - ١٨٨١
صورة الغلاف - من رسم جورجون روسى

33

21

Bibliotheca Alexandrina



0491563

مخارج الهيئة المصرية العامة

٣٣٠ فرشا